

Der Komponist Jan / Johann Zach aus
zeitgenössischer und späterer Perspektive.
Eine detailbasierte stilkritische Analyse
seines sinfonischen Werks

INAUGURALDISSERTATION

VORGELEGT VON CHRISTINA JENTSCHKE 2020

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 2 (Lehrämter, Wissenschaft und Komposition) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main als Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin oder eines Doktors der Philosophie angenommen.

Inhaltsverzeichnis Analyseteil 1: Elementare Parameter

Analyseteil.....	1
Elementare Parameter.....	3
Rhythmische Strukturen und Besonderheiten.....	3
Gleichmäßige Notenwerte.....	6
Theoretische Erläuterungen zum Verhältnis von Takt und gleichmäßigen Notenwerten.....	39
Durchgehende Rhythmusmodelle und Klangfüße.....	43
Das Verhältnis einzelner Takte zu längeren Abschnitten.....	62
Das Verhältnis zweier aufeinanderfolgender Takte zu längeren Abschnitten.....	69
Wiederholte Rhythmen, die länger als zwei Takte dauern und wiederholt werden...	71
Verschiedene Rhythmen.....	75
Rhythmische Profilierung einzelner Stimmen.....	81
Der Austausch kleiner rhythmischer Einheiten und die Wiederholung kleiner rhythmischer Einheiten.....	83
Einzelne Figuren bzw. Motive.....	85
Besondere Rhythmen.....	89
Der lombardische Rhythmus.....	99
Der Rhythmus [8el-Achtelpause].....	112
Abschnittskennzeichnung durch Noten in Einzelschreibweise.....	118
Zur Zäsur und deren Unterbrechung.....	119
Rhythmische Einleitungen von Abschnitten und Taktgruppeneinrahmungen.....	121
Symmetrien.....	123
Diminutionen und Augmentationen.....	126
Synkopen.....	131
Überbindungen.....	142
Triolen.....	161
Punktierungsrhythmus.....	182
Harmonik.....	220
Melodische Konturen.....	248
Instrumentation.....	278
a) Verwendung der einzelnen Instrumente, Anzahl und Anordnung der Stimmgruppen.....	278
b) Besetzung.....	311
Dynamik.....	322

Analyseteil

Der Analyseteil beginnt die einzelnen Unterpunkte mit aus der verwendeten Sekundärliteratur belegbaren Beispielen von Komponisten, die in irgendeiner Weise zum Merkmal, das bei dem einzelnen Unterpunkt besprochen wird, etwas beigetragen haben durch eine in irgendeiner Form erwähnenswerte Verwendung dieses Merkmals in ihren Kompositionen. Bevor die Verwendung des gerade herausgegriffenen musikalischen Merkmals bei Zach in den Blickpunkt gerückt wird, werden Gedankengänge damals führender Theoretiker referiert, die in einem Verhältnis zu dem herausgegriffenen Merkmal stehen. Der Umfang der einzelnen Teile eines jeden Kapitels fällt je nach vorgefundenen Informationen unterschiedlich aus. Bei der Auswahl dieser Textstellen hat sich die Verfasserin an Stichwörtern und deren unmittelbarer Verwendung bei diesen Autoren orientiert.

Anschließend werden Erkenntnisse und Meinungen der späteren Autoren wiedergegeben, die sich mit Zach auseinandergesetzt haben, wenn sie zu diesem Unterpunkt besondere Aussagen getroffen haben.

Im Analyseteil erfolgt eine Betrachtung der Verwendung des einzelnen musikalischen Merkmals bei Zach eher kleinteilig im Zusammenhang mit anderen Merkmalen oder allgemein nach dem Vorhandensein in bestimmten Sätzen. Diese Betrachtungen und die Auswahl der Belegstellen erheben wie die Textkritik der Partituren keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die durch unmittelbare Anschauung gefundenen Kategorien der Verwendung werden in eigenen Textabschnitten zusammengefasst, die einen Teil des entsprechenden Kapitels darstellen. Daneben haben sich aus der unmittelbaren Anschauung der Kompositionen

Kombinationen von Merkmalen und bestimmte Zusammenhänge herauskristallisiert, auf die noch vor den im Einzelnen angeführten Belegen hingewiesen wird. Die konkreten Beispiele für die Verwendung eines bestimmten Merkmals bei Zach sind manchmal ausführlicher und manchmal globaler, um möglichst viele Sätze im Hinblick auf die einzelnen Unterpunkte einbeziehen zu können. Anhand der mitveröffentlichten Studienpartituren kann sich der Rezipient selbst einen Eindruck verschaffen, weshalb auch einige Aussagen ohne genauere Angaben von Taktzahl oder Stimmen in diese Darstellung der Analysen mitaufgenommen wurden. Genügend Beispiele sind aber auch mit genaueren Angaben versehen und etwas umfänglicher dargestellt, was dann im Zusammenführungsteil noch einmal auf drei weitere Werke, deren vollständiger Verlauf erklärt wird, ausgedehnt wird.

Im Zusammenführungsteil („Zusammenfassung, Ergänzungen und Auswertung“) findet eine Zusammenfassung der Ergebnisse des Analyseteils statt, was die konkrete Verwendung der einzelnen betrachteten Merkmale angeht, und eine Zusammenschau der wichtigsten aufgezeigten Erklärungen und Deutungen der Verwendung der einzelnen Merkmale durch die Theoretiker nach Unterpunkten geordnet, so dass sich anschließend eine Vorstellung davon ergibt, was Zach als Komponisten auszeichnet, und warum er für einen idealen Komponisten seiner Zeit gehalten wurde.

Elementare Parameter

Rhythmische Strukturen und Besonderheiten

Neben harmonischen und klangfarblichen Innovationen ist der bewusste Umgang mit Rhythmus außerhalb der musikalischen Entwicklungslinie, innerhalb derer Zach einzuordnen ist, d. h. außerhalb des Bereichs der Sinfonieentwicklung in Nachfolge des italienischen Barocks, eine der besonderen Leistungen J.-Ph. Rameaus, die sich einerseits auf einzelne rhythmische Figuren und andererseits auf längere Abschnitte bezieht¹. Wegen seiner beachtlichen kleingliedrigen rhythmischen Fülle soll der Tartini-Schüler P. Nardini, der mit seinen Konzerten Eindruck bei Mozart hinterließ, hier erwähnt werden, der es schaffte, gleichzeitig eine erkennbare Strukturierung und Abwechslungsreichtum zu verwirklichen². Eher sinfonietypisch sind Sechzehntelketten, wie sie zum Beispiel die Streicher im 1. Satz der Sinfonie in D hervorbringt, die unter dem Namen „Míča“ geführt wird³. Dieses Werk könnte vor allem wegen seiner Fugenläufe im letzten Satz als progressives Spätbarock oder als klassisch mit polyphonen Anteilen gelten⁴, der genaue Hintergrund der Entstehung ist wie der Komponist tatsächlich selbst nicht bekannt.

1 Vgl. Rübesame, H., Artikel: Jean-Philippe Rameau, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 653 f.

2 Märker, M., Artikel: Pietro Nardini, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 632.

3 Pilková, Z., Artikel: Míča, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 460.

4 Vgl. Ebd., Näheres dazu ab S. 459.

Teils werden 16tel bei Zach als motorisch-zielstrebige Elemente eingesetzt, teils aber auch nicht: 16tel stellen einen ausgleichenden Gegensatz dar bei KomZ C10 während der T. 56 bis 69, die bei den Vl. im Unison verlaufen. Der Ausdruck „ausgleichender Gegensatz“ erscheint deswegen angemessen, weil in den vorigen Takten auch viele 8el, punktierte 8el und 32stel vorkamen.

Motorische 16tel liegen in den T. 39 bis 41 von GS C1 (1), von denen die T. 40 und 41 von D-Dur aus gesehen mit den Stufen IV-II-V zur I in T. 42 kadenzieren. Motorische 16tel unterlegen im 4. Satz in den T. 117 bis 120 eine viertaktige Taktgruppe, die einer früheren viertaktigen Taktgruppe nachempfunden ist (den T. 39 ff.). Die 16tel stellen hier einen taktweisen Orgelpunkt in Vla. und Vne. dar. Der 4. Satz wird beschlossen mit Läufen aus 16teln in den Vl. in der Weise wie zum Ende des 1. Teils hin.

Die anderen Stimmen verlaufen ebenso diesem Vorbild entsprechend, bei der Vla. kommt zusätzlich zu jeder 8el die Oktave dazu für eine stärkere Schlusswirkung.

Gerade Tonleitern in 16teln können den Satz beleben wie bei GS C9 (1).

In den T. 13, 15 und 17 f. wird die 4tel von Taktposition 1 der 1.Vl. durch eine Überbindung mit einem abwärtsgehenden Verlauf in 16teln verbunden, der für sich betrachtet auch in Fl. 2 eine a-Moll-Tonleiter darstellt von a₂ bis a₁ in T. 13 und eine lydische Tonleiter von f₂ bis f₁ in T. 15. Diese rhythmische Anordnung erscheint noch zweimal hintereinander in den T. 17 f. in C-Dur, in T. 17 von c₃ bis c₂ (auch in Fl. 1) und in T. 18 von d₃ bis d₂ (auch in Fl. 2). Im 4. Satz von GS C9 zeichnet sich insbesondere der Abschnitt in 16teln der T. 17 bis 24 durch eine größere Bewegungsintensität aus, die mit einzelnen Vierergruppen aus 16teln schon angedeutet wurde, doch wurde der Satz mit an sich verhältnismäßig

ruhigen wiederholten 8eln in Gang gebracht, so dass eine ähnliche ausgewogene Mischung aus bedachtsam und aus zielstrebig wirkenden Elementen besteht wie im 1. Satz.

Im 7. Abschnitt des 3. Satzes von GS C2 bestimmen 32stel in den Vl. das Bild, zu denen die 16tel des Vne. eine Grundierung bilden.

Im 5. Satz von KomZ C16 sind die T. 83 bis 91 rhythmisch vor allem dynamisch geprägt mit Quartzug in hN in den Fl., 8eln in Vla. und Vne., 16teln in den Vl. und Repetitionen der durch Sprünge erreichten Tonhöhen.

Mit 16teln in den Vl. (unter anderem) wird der schon vorher vorhandene Wechsel aus Sekunden und Terzen neu angewendet im 3. Satz von GS C7, was ebenfalls eine rhythmische „Dynamisierung“ bedeutet.

Der 4. Satz von GS C1 geht der 1. Satz mit lebhaften 16teln in den Vl. zu Ende, die teilweise auch in Vla. und Vne. zu finden sind (in den T. 39 bis 42). Im 2. Teil wiederholt sich das Bewegungsmuster der T. 43 ff. oder auch des 1. Satzes als eine von zwei gerade gegenwärtigen rhythmischen Möglichkeiten, Sekunden und Sprünge darzustellen. Die T. 93 bis 97 in 16teln im D-Dur-Bereich wirken dynamisch, weil es hier ihre Aufgabe ist, noch einmal den Dominantbereich hervorzuheben.

Besonders rhythmisch-dynamisch geprägt sind die T. 36 ff. des 1. Satzes von GS C8, die vor allem aus Oktaven in 16teln bestehen. In einem weiteren Abschnitt aus 16teln passiert etwas Vergleichbares, dort hält der Ton „e“ den ganzen Abschnitt aus 16teln über an. Der 2. Teil enthält einen Abschnitt im Forte (T. 55 bis 68 Taktposition 1) mit 16teln in Vla. und Vne. Im 4. Satz von GS C8 führt eine Tonleiter, die diesmal in 16tel gesetzt ist, zu einer Wiederholung früherer Takte, auf die wiederum als letzte Taktgruppe des 1. Teils die T. 52 bis 55 folgen. Man kann anhand der

gegebenen Beispiele gut erkennen, dass sowohl die Vl. als auch Vla. und Vne. durch 16tel eine stärkere Dramatisierung des Satzes bewirken können.

Die nächsten Beispiele nehmen gleichmäßige Notenwerte in den Blick, die u. a. der Beschwerung von Taktzeiten oder der Abwandlung von Taktgruppen dienen oder sogar motivisch verwendet werden können. Anschließend werden viele weitere rhythmische Strukturierungselemente und rhythmische Anordnungen mit Beispielen in den Blick genommen, die namentlich dem Inhaltsverzeichnis entnommen werden können und deswegen an dieser Stelle nicht aufgezählt werden müssen. Bei diesen rhythmischen Strukturen lässt sich einerseits ein Rückgriff auf barocke oder sogar zeitlich davor liegende Elemente und Strukturen erkennen und andererseits ein enger Bezug zu den gerade aufgetretenen bzw. aufkommenden Vorstellungen im Bezug auf das Verhältnis von Takt und musikalischem Verlauf.

Gleichmäßige Notenwerte

Gleichmäßige Notenwerte lassen eine vielfältige Ausgestaltung des Rhythmus im Einzelnen durch sich selbst und in Kombination mit anderen besonderen rhythmischen Figuren zu. Sie strukturieren nicht nur die von Komma benannten Stellen, wie im Folgenden noch dargestellt wird. Die „Abfolge zeitlich gleicher Notenwerte“ wird laut Komma nur herangezogen, wenn „die Fläche des musikalischen Geschehens ausgeweitet wird“, wo „rhythmische Tiefenwirkung“ nicht im

Vordergrund steht⁵.

Den verschiedenen Notenwerten selbst kommt ebenfalls eine strukturierende Bedeutung zu, auch wenn sie einzeln auftreten.

Die Stichworte "Divisionsmodell" und "Fraktionsverfahren" kennzeichnen eine Praxis, die der Mensuralmusik mit einem „vorausgesetzten temporalen Total“ entspricht. Diese rhythmische Verfahrensweise lebt im Zeitraum des Barocks weiter wie z. B. in Monteverdis auf eine ältere Motette zurückgehende Messe „In illo tempore“, wo die Notenwerte von der Brevis ausgehend allmählich verkleinernd bis hin zur Semiminima hingeführt werden. Man könnte viele weitere Beispiele bei Cantus firmus-Bearbeitungen oder auch bei Frescobaldi in der Instrumentalmusik für Divisionen langer Notenwerte anführen. Scheibe steht dem Divisionsverfahren wohlwollend gegenüber, auf das sich das nachfolgend wiedergegebene Zitat im Hinblick auf den Allabrevetakt bezieht:

"Man könnte in der einen Stimme eine ernsthafte und prächtige Melodie in großen Noten, etwa in Breven, hören lassen, die übrigen Stimmen aber könnten in doppelten Gegensätzen und lauter Viertheilnoten dagegen fortgehen"⁶. Der Takt des 18. Jahrhunderts wird also ähnlich der Perfektion des Mittelalters aufgefasst mit dem Maßstab der ganzen Note im idealen Viervierteltakt und seinen Unterteilungen innerhalb der eigenen Grenzen. Als ein "hochdifferenziertes Divisionsmodell der gewählten Taktart“ mit gleicher Figuration von 1. und 2. Takthälfte ist

⁵ Vgl. Koma, K. M., Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts, Kassel 1938, S. 78.

⁶ 1773, S. 222, zitiert nach Seidel, W., Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976, S. 65.

im Präludium c-Moll des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach zu erkennen, wo der Ton c₂, mit dem beide Takthälften beginnen, eine Oktave nach unten versetzt wird zur Unterteilung der jeweils 1. und 2. Takthälfte (Thesis und Arsis).

Die nachfolgenden Taktglieder der 1. und der 2. Takthälfte zeigt der Wechselton "d" nach dem Zwischenton "es" an⁷.

In Matthesons Wortgebrauch geht die "inventio" in einem solchen Fall von einem bestimmten Notenwert oder auch von einem kurzen rhythmischen Muster aus, woraufhin dieser Notenwert thematisiert wird⁸.

Bei Bononcinis Triosonate Opus I, 2 stiftet in den schnellen Ecksätzen die Struktur einer Progression aus Viertelnoten Zusammenhalt und im langsamen 2. Satz im Takt zu drei halben Noten eine Progression aus halben Noten⁹. Eine auf verschiedene Stimmen verteilte konstante Division des Taktes heißt bei dem damaligen Theoretiker Printz "genus polyodicum fractum"¹⁰ und bei Riemann später "komplementäre Rhythmen"¹¹.

Die Vorstellung, dass jeder Ton eine eigene Dauer unabhängig vom Verhältnis zu anderen Tönen hat, geht auf den Theoretiker Printz zurück¹².

Die Folge [4tel-hN] stellt für Printz die Folge zweier Längen dar, weil beide Noten entweder durch ihre Position vorne im Takt oder

7 Vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 66.

8 1739, S. 124; vgl. Ebd., S. 67.

9 Klenz 1962, II, S. 9 ff.; Titel: G. M. Bononcini, Durham, North Carolina, 1962, Bd. II (Edition); vgl. Ebd.

10 1696, S. 135 ff.; vgl. Ebd.

11 1884, S. 206 ff.; vgl. Ebd.

12 Vgl. Ebd., S. 73.

durch ihre Dauer betont sind¹³. Was bei Mattheson Taktglied, bei Rameau „le temps“ und in der 2. Jahrhunderthälfte metrische Zeit heißt, wird durch die Notengattung bestimmt, welche die Bezugsgröße für die rhythmische Entfaltung darstellt, die in der 1. Jahrhunderthälfte noch ungleichzeitig geteilte metrische Glieder aufweisen kann, abgesehen von Rameau. Deswegen ist diese Bezugsgröße in der Regel auch nicht an der Taktvorgabe erkennbar. Zu erkennen gibt sie J. Haydn regelmäßig bei seinen Streichquartetten durch die Vorzeichnung eines senkrecht durchgestrichenen Halbkreises für den Viervierteltakt und durch ein Halbkreis für die Ausführung dieser Taktart auf der Grundlage von Achtelnoten¹⁴. Taktarten mit dem Wert mehrerer ganzer Noten spielen in diesem Zeitraum keine Rolle mehr¹⁵. Die Vorgabe "tempo giusto" bezieht sich auf den natürlich vorhandenen inneren Wert der Notengattungen, für den eine bestimmte Taktart notiert wurde, kann aber auch spezifiziert werden, wenn z. B. ein leicht, aber angemessen gehender Satz im Dreiachteltakt mit "Andante" überschrieben wird. Mit dieser Satzbezeichnung sind die beiden Trios GS C12 (1) und KomZ C13 (1) überschrieben¹⁶.

Für Zachs Verwendung von Folgen aus gleichmäßigen Notenwerten sollen im Folgenden Beispiele angeführt werden.

Das Präludium in D-Dur weist verhältnismäßig viele ganze Noten auf, die auch 2 Takte oder noch mehr Takte übergebunden werden. Das Stück beginnt mit einer ganzen Note im Pedal, zu dem in der 1. Hd. im 2. Takt

13 Vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 74.

14 Vgl. Seidel, W., Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Bern 1975, S. 121.

15 Vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 79.

16 Vgl. Ebd., S. 80.

eine weitere ganze Note hinzutritt, über denen die r. Hd. ihr Spiel in T. 3 ebenfalls mit zwei ganzen Noten als Akkord beginnt. Dieses Präludium endet im Pedal mit einer über 7 Takte übergebundenen ganzen Note vor dem letzten Takt, der den zuerst in diesem Stück im Zusammenspiel der des Pedals und des Manuals erklingenden D-Dur-Akkords wiederholt (mit zusätzlicher Oktavierung des Grundtons in der r. Hd.). Der Verlauf dazwischen ist von hN und auch von Viertelnoten geprägt, die kürzeste Einheit unter den Notenwerten besteht in den 8eln einer Wechselnotenbewegung eines Takts auf der 1. Seite in der r. Hd. und einer Wechselnotenbewegung eines Takts auf der 3. Seite von vier gedruckten Seiten in der l. Hd.

In der „Fuga d' imitazione g-Moll“ stellen die Viertelnoten den schnellsten vorkommenden Notenwert dar. Hier beschließt eine ganze Note die erste viertaktige Melodiephrase aus hN, die unbegleitet von der r. Hd. allein vorgetragen wird.

Das Präludium in c-Moll steht auf 4teln, was einen schnelleren Grundrhythmus als den der bisher besprochenen Orgelwerke andeutet.

Der letzte Takt wird auch hier mit einer ganzen Note beschlossen.

Hier steht der Akkord der Ausgangstonart in Dur, dessen Grundton bereits in Form einer ganzen Note in den vorigen 3 Takten im Pedal übergebunden wurde.

Der Rhythmus der Fuge c-Moll setzt sich aus ganzen Noten, hN, 4teln und 8eln zusammen, wobei Letztere hier und da als Wechselnotenbewegung verwendet werden. Neu im Verhältnis zu den bisher besprochenen Orgelstücken sind die nicht wenigen punktierten hN, die schon zu Beginn der Fuge auftreten.

Die Fuge in a-Moll geht in 4teln fort und enthält auch viele 8el und sogar einige 16tel. Im 3. Teil des 3. Satzes von HZAN La 170 Bü 470 sind gleichmäßige 8el mit einer Zusammensetzung aus Legato und Staccato vorhanden, nachdem in Teil 1 dieses Satzes die Verwendung von Legato zwischen 2 Noten von nicht derselben Dauer aufgefallen war, was zwar im Prinzip keine Kuriosität darstellt, wohl aber eine verhältnismäßig seltener anzutreffende Legatokombination bei Zach.

Bei MMm (3) stellen gleichmäßige 8el im Staccato die ersten beiden Takte der Vl., erst später begegnen durchlaufende 8el und außerdem Tonrepetitionen in 16teln.

Durchgehende 8el, durchlaufende 4tel und hN gegeneinander versetzt, d.h. im Wechsel in verschiedenen Stimmen, werden bei RH Ms 823 (1) strukturierend eingesetzt, besonders ab T. 100, aber auch schon vorher. Auf einen Teil von GS C24 / RH Ms 826 (2), der eher auf 4eln steht, folgt ein bewegterer mit mehr 8eln (und auch 16teln), diese Folge wiederholt sich in diesem Satz, der mit „Allegro“ überschrieben ist). Ein Takt, der ausschließlich aus 8eln besteht in anderer Umgebung, ist T. 5 (mit Sextsprung). Das erinnert an die bereits vorgestellte Verwendung von gleichmäßigen 8eln als ein eigenständiges rhythmisches Motiv.

Im 4. Satz von KomZ C18 sind durchlaufende Achteltakte die Ausnahme (Achteltakte überhaupt). Viola und Vlc. gehen in gleichmäßigen 4eln mit zunächst kaum wechselnden Tonhöhen. Der Rhythmus [4tel-Viertelpause] im zweitaktigen Rhythmus liegt in den H., die aber nicht bei ihrem Rhythmus des Beginns bleiben, sondern zu 4teln und hN übergehen. Bei WWW (1) spielen Vla. und Vlc. dagegen gleichmäßige 8el, die Vl. überwiegend gleichmäßige 16tel. Auch im B-Teil bleiben Vla. und Vlc.

bei ihren 8eln, im vorletzten Takt davon liegen noch 8el, doch der Achtelrhythmus ist hier nicht durchgehend, sondern eher ein durchbrochener Grundrhythmus. Das könnte man an dieser Stelle vielleicht als Ausbruch eines Affekts erklären.

Im 4. Satz bewegen sich Vla. und Vlc. oft im Achtelgang, aber keineswegs permanent. Im 2. und 3. Satz von ZL stellt der Rhythmus [8el-Achtelpause-8el] u. a. die Begleitung zu Läufen in 32steln.

Diese Läufe in den Vl. sind melodisch graduell gehalten, enthalten aber auch große Sprünge. Im 1. Satz waren in 32steln, die in Vl. 1 häufig vorkamen, Tonrepetitionen und Auflösungen von Dreiklängen wiedergegeben, aber nicht nur, sondern auch Sprünge und graduelle Melodik. Takte mit gleichmäßigen 8eln erscheinen vereinzelt in der Abmessung eines Takts im 3. Satz, wo gleichmäßige 8el entweder lange durchgehend auftreten oder nur ganz vereinzelt. Ein solcher Einzeltakt ist T. 29 in den Vl.

Nur gleichmäßige 8el haben Vla. und Vlc. im 2. Satz von KES, ausnahmslos bis auf die Schlussviertel der Teile 1 und 2. Im 3. Satz haben diese Stimmen einen Verlauf in 4teln, der mit Pausen durchsetzt ist, aber nicht besonders oft und unregelmäßig. Komplizierter dagegen ist die Rhythmik der Vl. im 2. Satz, zu der 32stel gehören: jeweils 2, das zweimal, einmal als Viererfigur (die einen Quartabgang darstellt) und einmal innerhalb einer Figur mit Punktierung. In einem Sechzehnteltakt sind je 2 Noten mit einem Legatobogen verbunden, dabei ist der Inhalt verschieden. An T. 3 von GS C10 (3), der ein reiner Achteltakt ist, erinnert T. 7 von EU (3), und einen solchen reinen Achteltakt findet man auch bei GS C24 / RH Ms 826 (2).

Zwischen GS C10 (3) und EU (3) gibt es eine weitere Parallele, die in diesem Zusammenhang steht. Sie betrifft das Vorhandensein eines Takts mit dem Rhythmus [8el-Achtelpause] in den T. 6 bei GS C10 (3) und T. 14 bei EU (3), die hier als ein solcher variiertes Achteltakt gesehen werden könnten.

Bei GS C11 (1) wird in den letzten Takt vor dem Schluss sozusagen die Ordnung wiederhergestellt durch gleichmäßige Notenwerte, d.h. gleichmäßige 16tel in Vl. 2 und gleichmäßige 8el in Vla. und Vne.

Eine zeitweilige durch die 2. Vl. ausgeführte ausgeterzte Begleitung in 4teln eines satztypischen Motivs lässt sich in diesem Satz in Zusammenhang stellen mit einem Abschnittsende, das ebenfalls auf eine 4tel lautete. Das oben genannte satztypische Motiv wird an einem Abschnittsende abgewandelt von einer hN hin zu einer Viertelnote.

Bei GS C11 (2) wechselt die Rhythmik stärker ab. Die Begleitung von Vla. und Vlc. besteht allerdings fast nur aus 8eln und einzelnen 4teln. In dem reinen Achteltakt T. 3 sind alle Stimmen rhythmisch zusammen, was auf die Bedeutung des einzelnen Takts für die Gliederung insgesamt hindeutet. Ausschließlich 32stel gibt es in den T. 15 f. in den Vl. (zu Beginn von Teil 2) und wieder in den T. 21 f. Zwischen den Takten mit 32steln ist eine rhythmische Struktur aus 4teln und 8eln gesetzt, in den T. 17 und 19 befindet sich der Rhythmus [4tel-2/8el] in allen Stimmen. Dies verdeutlicht die prinzipielle Zweiergliederung, die diesen Satz bestimmt.

Bei KomZ C15 (4) sammeln sich ab T. 32 die Stimmen zu einem ebenen Satzbild, vorher kündigen die Vl. durch wiederholte Akkorde in 8eln einen neuen Abschnitt in 8eln an, derweil das H. den Rhythmus [4tel-2/8el] vorbringt und die Fl. wie Vla. und Vlc. Sechzehntel-Tonleiterläufe vortragen.

Auch bei neuer Motivik bleibt das Vlc. im 2. Teil des Satzes meist bei gleichmäßigen 8eln bis auf die letzten 4 Takte (nicht gleich bleibt dabei die Tonhöhe).

Wie es typisch ist für das spätbarocke Konzert, bestimmen gleichmäßige Notenwerte das Satzbild von KomZ C22 (1): 16tel in den Vl., 8el in Vla. und Vlc., 4tel und 8el sowie teilweise punktierte 4tel in den Bläsern.

Die 16tel der T. 13 bis 21 wechseln zwischen gradueller Melodik und gebrochenen Dreiklängen. Takte mit gleichmäßigen 16teln, teils mit Legatobögen zu 2 Noten, sind ein weiterer Hauptrhythmus im 2. Satz neben gleichmäßigen 8eln, die 8el befinden sich im Bass dieser dreistimmigen Anlage.

Bei KomZ C22 (5) trägt die Solo-Vl. Läufe in 16teln vor, die Streicher begleiten mit hN im Zweivierteltakt erst etwas später neue 16tel der Solo-Vl. Die Läufe in 16teln bestehen aus Tonleitermelodik und aus gebrochenen Dreiklängen.

Durch die Begleitung im Rhythmus ganzer Takte kommt der Sechzehntelrhythmus stärker zur Geltung. In Takten mit neuem Inhalt begleiten Vla. und Vlc. mit gleichmäßigen 8eln als Hintergrund.

Zu allermeist 8el spielt der Vne. bei KomZ C18 (1), teilweise mit einigen Takten Pause. Schon gleich bei den ersten 4 Thementakten ist das so und meistens bei der Vla. auch. Es gibt ein paar Takte, in denen beide Instrumente mit 4teln begleiten, nämlich wenn die Vl. einander mit einem wiederholten transponierten Melodistück abwechseln. Auch hier ist ein Zusammenhang zwischen bestimmten wiederholten Notenwerten und einer bestimmten neuen melodischen Entwicklung ersichtlich.

Bei KomZ C14 (1) dagegen findet man in Vla. und Vne. tatsächlich bis auf die letzte Note von Teil 1 und Teil 2 (die eine 4tel ist) nur einen

durchgehenden Achtelrhythmus, was sehr barock daherkommt, darunter sind viele Tonrepetitionen.

Nur 8el befinden sich bei KomZ C14 (1) zu Beginn des 2. Teils beim Wiederaufgreifen einer früheren Punktierung und einer früheren Synkope von Vl. 1 in den übrigen Stimmen, wodurch dieser Rückbezug stärker hervortritt.

Bei KomZ C14 gibt es im Menuettsatz in der Vla. fast nur durchlaufende 8el, die hier taktweise in Vla. und im Vlc. als Orgelpunkt mit der Artikulation dreier durch Legatobogen und Staccatopunkte, Portamento zusammengefasste Achtelgruppen auftreten. Gleichmäßige 8el treten auch in den Vl. auf. Im Trio bleiben gleichmäßige 8el als Orgelpunkt in den T. 1 bis 4 und 13 f. des Trios erhalten, mit wechselnden Tonhöhen auch in einer Kadenz.

Als Gegenstück zu KomZ C18 (1) könnte KomZ C18 (4) insofern gesehen werden, als dass hier 4tel als normale Notenwerte eingeführt sind und der Umgang mit 8eln dafür in besonderer Weise stattfindet. Bei KomZ C18 (4) liegen in Vla. und Vlc. (fast) nur 4tel, dazu treten (fast) nur Triolen.

Zweier werden mit 4teln am Ende von 2 Triolentakten markiert.

Die T. 7 f. stellen eine Ausnahme dar durch ihren 2x1-Rhythmus, der nur aus normalen 8eln besteht (in den Vl.). Bis zum vorletzten Takt desjenigen Satzteils, auf den der wiederholte Anfang auf Stufe I folgt, spielen Vla. und Vlc. hN, die Vla. auch eine längere Überbindung.

Gleichmäßige Notenwerte werden also auch in diesem Satz strukturierend eingesetzt.

Bei GS C12 (1) mit seiner kleinteiligen, etwas komplizierteren Zusammensetzung, spielt der Bass der Triobesetzung fast nur 8el, teils mit Pausen, teils als Tonrepetitionen (die aber nicht besonders lange anhalten). In den

Takten, in denen der Bass Pausen hat, spielt die 2. Vl. Tonrepetitionen. Diese Aufgabe teilen sich also beide Instrumente. Umgekehrt spielt der Bass da Tonrepetitionen, wo Vl. 2 übergebundene hN spielt.

Das Prinzip durchlaufender 8el wird so auf besondere Weise ausgestaltet. Bei GS C12 (3) fällt auf, dass der Bass jetzt in 4teln voranschreitet, in einigen Takten mit nur je einer 4tel auf der 1. Taktposition im Piano, sonst spielt er im Forte. Darin könnte man einen Kompromiss aus Pausetakt und Betonung einer einzigen Tonhöhe im Takt sehen im Vergleich zu GS C12 (1). GS C12 (3. 2) wird mit einer punktierten hN in Vl. 1 und im Bass beendet, Vl. 2 spielt auch hier wie sonst überwiegend gleichmäßige 8el, unter denen sich verhältnismäßig viele Oktavsprünge befinden. Mit Blick auf Satz 1 lässt sich sagen, dass die besondere Rolle von Vl. 2, was ihre Ausführung durchgehender 8el betrifft, auf den 3. Satz übertragen wurde (längere Achtelverläufe nur in Vl. 2 wie hier in Satz 3 sind keineswegs selbstverständlich).

Gleichmäßige 8el liegen bei KomZ C13 (2) wieder in der Regel im Bass, der als gehender Bass konzipiert ist, auf Tonrepetitionen wird an entsprechender Stelle eingegangen. Neben 8eln zeigen sich 32stel als regelmäßig verwendete gleichmäßige Notenwerte. Verschiedene rhythmische Konturen nehmen die Sextengänge bei KomZ C13 (3) an (siehe Beginn), wo im Bass wieder insgesamt die gleichmäßigen 8el im Dreiertakt des Menuetts diesmal überwiegen. Letzteres gilt auch für Vl. 1, über die fehlende Violin-2-Stimme lässt sich nichts mit Sicherheit sagen. 32stel sind normale Notenwerte der Fl. bei GS C19 (1), wo Vla. und Vne. tendenziell wieder normale 8el spielen mit vielen Pausetakten.

Bei GS C22 (2) überwiegen wieder gleichmäßige 8el in Vla. und Vne., in einem Stück in der Mitte ist dies anders. Es enthält auch 4tel und Überbindungen.

GS C19 (2) verwendet auf kleinere Notenwerte gebrachte frühere Motivik und Läufe in 32steln, die 2 bis 3 Takte am Stück dauern und überwiegend aus Sekunden bestehen, was an verschiedene Seufzervorhalte aus Satz 1 erinnert, die hier auf diese Weise dicht aneinander gedrängt werden.

Sie finden sich in der Fl. wieder. Im 1. Satz teilte sich die Fl. die Sekundmotivik mit der 1. Vl. Im 3. Satz kehrt der Rhythmus von Vla. und Vne. gleichmäßiger 8el des 2. Satzes im Dreiertakt wieder. Er begann im 2. Satz T. 8 mit einem Forte-Piano-Kontrast und währte nur 3 bzw. 4 Takte, wodurch er besonders hervorgehoben wurde. Im 3. Satz stellt er den Hauptrhythmus und schlägt durch sein Auftreten in beiden Sätzen eine Brücke zwischen diesen Sätzen.

Einzelne Takte in 4teln, bei denen 4tel in allen Stimmen liegen, heben sich bei GS C20 (2) ebenfalls von Tonrepetitionen ab, welche die Anlage eines längeren Abschnitts bestimmen. Dies geschieht einige Male. Wie bei GS C19 (3) sind bei GS C20 (3) die Sechzehnteltakte bemerkenswert, von denen es viele im Satz gibt. Innerhalb dieser 16tel sind so unterschiedliche melodische Merkmale wie Sprünge, Tonwiederholungen und ein Tonleiterstück nach einer anfänglichen Terz enthalten.

GS C21 (1) beginnt in Vla. und Vne. mit 8eln und endet auch mit 8eln. Vor allem im Vne. liegen 8el, in der Vla. liegen etwas mehr 16tel als im Vne., der auch stark von 16teln geprägt ist. Die Vl. begleiten bei GS C21 (1) nach ca. dem 1. Drittel des Satzes mit einfachen 8eln bzw. mit Tonrepetitionen in 8eln. Die zahlreichen 32stel eines weiteren Abschnitts im gleichen Satz können als Ausdehnung der 32stel des Themas aufgefasst

werden in der Fl. Von 32steln in allen Streichern ist T. 144 geprägt mit gradueller Aufwärtsbewegung dann in 16teln als Dreiklangsbrechung. Sehr viele 32stel kennzeichnen den Verlauf von GS C19 (2).

Bei KomZ C24 (1) haben die H. auch 32stel, was eher ungewöhnlich ist. In den Vl. sind sie dort oft in Vierergruppen gegliedert. Die 1. Note einer solchen Gruppe verändert zum Beispiel die Tonhöhe bei nachfolgenden Tonrepetitionen. Die spätere rhythmische Grundlage der Fl. aus 32steln und Synkopen wird durch verschiedene rhythmische Einheiten ausgeschmückt.

Als neues Merkmal von GS C21 (3) werden im 7. Teil aufeinanderfolgende 8el präsentiert, die mit einem Terzpendel eingeleitet werden. Sie bleiben im 8. Abschnitt erhalten und waren zuerst im 3. Abschnitt in dessen 1. Takt in der Fl. zu finden.

Regelmäßig befinden sich gleichmäßige 8el wieder im 1. Satz von KomZ C24, wo der Vne. meist gleichmäßige 8el hervorbringt. An späterer Stelle u. a., wo Triolen und Forte-Piano-Dynamik in diesen Stimmen das Bild bestimmen, führen die Vl. in der Regel einen gleichmäßigen Achtelrhythmus als Begleitung aus. 32stel sind für KomZ C24 (3) als rhythmisches Merkmal vom Anfang bis zum Ende des Satzes anzusprechen. Sie sind gerade vor dem Schluss noch einmal präsent in T. 119 in Vl. 1, in den T. 115 bis 118 (d.h. bis zu ihrem vorletzten Takt) in der Fl., vor denen eine Partie in 16teln die Streicher bestimmt. 32stel lagen schon in den T. 1, 3 und 5 u. a. in der Fl. Die Takte in 32steln und ein Triolentakt treten innerhalb einer Gruppe von 5 Takten auf (auf die eine weitere Gruppe von 5 Takten folgt), woraus hervorgeht, dass die Takte in 32steln als rhythmisches Motiv aufzufassen sind.

Vor allem 16tel kennzeichnen den Verlauf von Vl. 2 bei GS C22 (1) in den

T. 5 bis 8 schon und danach. Es treten auch einige 32stel in kleineren Gruppierungen hinzu. Wechselnoten in 32steln und eine Tonleiter in 32steln befinden sich in dem Abschnitt, der mit dem Rhythmus [16tel-2/32stel-2/16tel] begonnen wird. GS C22 (3) enthält viele Tonrepetitionen in 16teln, Vla. und Vlc. spielen meist 4tel, die Vla. zunächst den Rhythmus [4tel-Viertelpause].

Die Ob. spielte bislang auch 16tel, nun folgt ein Abschnitt, in dem sie u. a. mit Trillern überwiegend hN und punktierte 4tel zu einem gleichmäßigen Achtelrhythmus der Vl. spielt. Ab T. 67 bewegt sie sich wieder etwas rascher und geht schließlich mit T. 75 zu 16teln über (nicht zu Tonrepetitionen, sondern zu einer Tonleiter). Ein solcher Übergang von hN über 8el bis zu 16teln ist auf den ganzen Satz gesehen, nicht innerhalb der Ob. Allein, allerdings nicht ganz schematisch rein, im nächsten Abschnitt ebenso zu beobachten.

Bei KomZ C26 spielt die l. Hd. des Cb. meistens gleichmäßige durchgehende Notenwerte (16tel und 8el) im 1. Satz. Im 2. Satz hat die l. Hd. den überwiegenden Teil bis auf einige Takte vor Schluss gleichmäßige 8el, ca. die Hälfte des Satzes ist die l. Hd. zweistimmig. Das Thema ist ganz anders als die Themen der anderen Konzerte. Im Cb. klingen in Satz 1, seit es spielt, auch zuerst viele Takte in 8eln in der r. Hd. (ca. 1/7 des Satzes, eine von 7 Seiten). Die Vl. haben seit Beginn die abwechslungsreiche Rhythmik und Melodik.

Mit überwiegenden 4teln und hN wirken Vla. und Vne. bei KomZ C19 (1) eher ausgleichend. In den T. 10 bis 13 geben sie Einwüfe in 16teln hinzu, und wieder fehlt die 1. Note einer Vierergruppe (siehe unter dem Aspekt der Figuren). Schon in Satz 3 waren gleichmäßige 8el stärker präsent, und in Satz 4 laufen sie, was die Tonrepetitionen unter ihnen betrifft,

etwas länger durch. Die Nutzung von 8eln ist hier insgesamt etwas ausgedehnter. Zu den Sextolen der Vl. spielen Vla. und Vne. 4tel wie in Satz 1.

Bei KomZ C4 (1) überwiegen 4tel in Vla. und Vne.

Durch ganze Noten wird bei KomZ C4 (1) eine kurzfristige

Ausschweifung in den Mollbereich ab T. 20 hervorgehoben in Vl. 1.

Halbe Noten, teils punktiert wie in der Vla., erscheinen im 1. Teil öfter, schon seit Beginn (T. 1), besonders nach dem Unisonhalbschluss der T. 18 f.

Zu durchlaufenden 8eln gehen Vla. und Vne. bei KomZ C3 (1) erst am Ende von T. 3 über. Die T. 9 f. und 26 f. fallen rhythmisch aus diesem Rahmen ebenso wie die Schlusstakte der Teile 1 und 2 sowie außerdem T. 17, der ähnlich wie einer dieser Schlusstakt endet (nur in Vla. und Vne.).

Durchlaufende 16tel gibt es bei KomZ C3 (2) besonders in den T. 15 bis 18, auch in den T. 20, 22 und 35 bis zum Schluss. Durch den Quartabgang in 16teln früher sind sie schon angedeutet worden.

KomZ C3 (3) ist eines der typischen Menuette mit vielen durchgehenden 8eln, aber auch mehreren Überbindungstakten (in den T. 1 bis 8 des Vne.).

Satz 3 ist außerdem von Takten durchlaufender 16tel geprägt wie auch der Satz KomZ C14 (1), der verschiedene Läufe in 16teln beinhaltet.

Im 2. Satz stehen 4tel nun nicht mehr zu Beginn des Satzes wie in Satz 1, dafür im letzten Takt von Teil 1. Der Begleitrhythmus durchlaufender 8el (pro Takt 3/8el) überwiegt im Menuettsatz KomZ C14 (3) mit Staccato und einigen zu diesem Staccato gesetzten Legatobögen.

Er erscheint im Finale fast ununterbrochen (auch mit Staccato).

Schnelle, durchlaufende Notenwerte sind für 4. Sätze sowieso auch

typisch, die Besonderheit hier besteht darin, dass sowohl der 3. Satz als auch der 4. Satz im Dreiachteltakt stehen. Im 2. Teil von 3 Teilen wechselt der gleichmäßige Achtel-Staccato-Rhythmus anfangs von Vl. 1 zu Vl. 2 hin und her, nur in Vl. 1 liegen dazwischen Trillertakte (T. 14 und 16). KomZ C5 (2) enthält keine Trommelbässe, sondern fast nur 4tel in Vla. und Vne., das aber nicht durchgehend (anders als bei KomZ C4 (1), wo 4tel in Vla. und Vne. durchliefen). Sonst sind 4tel und hN und 8el in den Vl. im Satz vorherrschend.

Bei GS C17 (1) bilden gleichmäßige 8el den oft präsenten rhythmischen Hintergrund. Einige kurze Läufe in 16teln erinnern an die früheren Sextolen vom melodischen Verlauf her. Es gibt auch einige Läufe in 32steln im 2. Satz.

Der Rhythmus gleichmäßiger 8el überwiegt auch bei KomZ C23, in Satz 1 anfänglich im Orchester, eine besondere Ausgestaltung dieser Takte wird durch eine bestimmte Abfolge der Bewegungsrichtung der Tonhöhen erreicht.

Der Grundlagenrhythmus bei SeiSon I ist im Bass-System bis inklusive zum 1. Menuett ebenfalls der gleichmäßiger 8el, im 2. Menuett sind es dann 16tel. Über den 8eln liegen im 1. Satz häufig Triolen, Punktierungsfiguren und eine andere rhythmische Figur aus einer 16tel mit nachfolgenden 2/64steln.

Grundlage für SeiSon II, 1 sind wieder 8el. Als eine Besonderheit von SeiSon II, 3 ist der Umstand zu bemerken, dass zwei den Takt ausfüllende Noten von einem Takt unterbrochen werden. Dies und der Unterbrechungstakt selbst erinnern an Satz 1, genauer: an den Takt ausfüllende Noten, die zwischen Läufe aus 16teln gesetzt sind. Für alle SeiSon gilt generell, dass sich diese Sonaten durch kleine Notenwerte auszeichnen.

Gleichmäßige 16tel und gleichmäßige 8el überwiegen dann in SeiSon III, 1 als Besonderheit von III, 2 sind die gleichmäßigen 8el im oberen System zu Beginn zu nennen, die dreieinhalb Takte andauern wie im Bass-System. Das 1. Menuett von SeiSon III, 3 beginnt wieder mit gleichmäßigen 8eln, die 6 Takte lang in allen Stimmen liegen und 8 Takte im Bass.

Der Bass geht bei SeiSon IV, 1 fast nur in gleichmäßigen 8eln.

Im 1. Menuett von SeiSon IV, 2 fällt die hohe Anzahl an gleichmäßigen 4teln auf. Sonst sind in Menuetten Gruppen dreier aufeinanderfolgender 8el häufiger anzutreffen als Grundlagenrhythmus, wobei es sich dann um modernere, da schnellere Menuette handelt. Der Rhythmus des 2. Menuetts besteht ausnahmslos aus (auch punktierten) hN, 4teln und 8eln. Bei SeiSon IV, 3 geht der Bass vor allem in gleichmäßigen 8eln, manchmal sind es zusammenklingende Oktavrepetitionen.

Für den Bass von SeiSon V, 2 sind im 4. Teil seine lebhaften Takte in 16teln bemerkenswert zu zusammenklingenden Terzen im 2. System und Sprüngen im ersten. Den 5. Teil beginnen das mittlere und das Bass-System in 16teln.

Die 1. Hd. des Cb. führt bei GS C28 (1) einen Orgelpunkt in 8eln aus, darunter befinden sich Oktavsprünge (in 8eln) und den Takt ausfüllende hN. In 32steln und 16teln wechseln einige Läufe zwischen beiden Händen. Auch im 2. Satz von B.S.p.C. spielt die 1. Hd. meist gleichmäßige 8el, auch mit Liegeton wie in Satz 1 im 1. Teil des Satzes, der nicht durch Wiederholungszeichen geteilt ist.

Bei B.S.p.C. (2) gibt es Sechzehntelbässe aus Oktaven oder (unvollständigen) gebrochenen Dreiklängen und in der r. Hd. verhältnismäßig viele

Läufe in 32steln im Zweivierteltakt. Die 1. Hd. spielt im 4. Satz fast nur gleichmäßige 4tel, oft in zusammenklingenden Oktaven.

Bei Don.S.p.C. (2) überwiegen in der linken Hand einfache 8el mit einigen Oktavsprüngen. Neu hinzu kommen in den T. 20 bis 24 die gleichmäßig verlaufenden 8el von Vla. und Vne., die auch deutlich als neu wahrzunehmen sind im 1. Satz von KomZ C17. Etwas länger als der 1. Teil ist der 2. Teil des 2. Satzes von KomZ C17, der dem 1. Teil bis auf die T. 18 bis 25 stark ähnelt. Flöten und H. werden im 2. Teil etwas stärker eingesetzt als im 1. Teil. Sie beginnen den 2. Teil mit hN, auch gegen den Takt verschoben (Fl. 2, H. 2). Das gilt auch für Vl. 2 nach einem Oktavsprung in 4teln im 1. Takt.

Zwischen einem von durchgehenden 8eln und vorher von einem von durchgehenden 16teln geprägten Abschnitt von KomZ C17 (1) stellt das auf der V. Stufe einsetzende Thema im 2. Teil ab T. 109 einen Ausgleich dar. In Vla. und Vne. laufen 8el durch, die Vl. haben gelegentlich Sechzehntelgruppen.

Eine Achtelbewegung von KomZ C20 (1) über 2 Takte leitet forte zu einem erneuten Themeneinsatz in T. 115 über, dabei haben die Vl. das H. abgelöst.

Vor der Wiederholung der 1. Taktgruppe in Satz 4 kommt das H. in den T. 3 f. dazu mit gN im Mezzoforte. Das H. und die Vl. beginnen, das H. mit dem übergebundenen Ton d1 und die Vl. im Sextabstand, vergleiche mit T. 8 im Abschnitt vorher, mit einer Folge aus nahe beieinanderliegenden 8eln und 16teln den eigentlichen Satz. In den T. 3 f. davon lösen die Fl. die Vl. ab. Sie wiederholen diese Motivik nach oben versetzt und im Terzabstand. Später im Satz löst die Vla. in 2 Takten ohne Vl. 2 deren gleichmäßige 8el in 16tel auf, Vl. 2 schließt sich der Vla. mit

der Auflösung in 16tel in der 2. Hälfte dieses Abschnitts des 2. Teils (T. 41 bis 46) dort an, wo sie vorkommt.

16tel haben das Bild der letzten 12 Takte in den Vl. geprägt. Die 16tel von Vl. 1 befinden sich in den T. 35 f. und 43 f. und formen eine Tonleiter nach oben, bei der jeder Ton einmal wiederholt wird, die bis zur Septime reicht. In 8 von 12 Takten sind in diesem Abschnitt 16tel zu hören.

Mit gleichmäßigen Notenwerten kann jede Taktposition beschwert werden wie bei KomZ C16 (1). Ein A-Dur-Akkord ohne Terz präsentiert sich von T. 58, Taktposition 2 bis T. 59 in 4teln und in T. 60 mit einer gN.

Die Quinte des Akkords ist in Vl. 1 enthalten, sie beschwert jede Taktposition. Viola und Vne. laufen in 8el mit. Die Vla. spielt in T. 60 auch einen Akkord. Mit T. 83 beginnt ein kontrastierender Mittelteil. Er kontrastiert mit den Außenteilen des Satzes. Die nächsten Takte bis inklusive T. 106 beinhalten unter Beibehaltung des bisherigen Tempos nur Notenwerte im Bereich von ganzen Noten wie schon im 1. Takt dieses Abschnitts bis hin zu 4teln. Das Muster [gN-2 hN-2/4tel] wiederholt sich im Unison aller Stimmen – die Vierteltakte werden nur von den Vl. ausgeführt – noch dreimal, dann gibt es eine Auflockerung dieses Prinzips bei den Vl.:

Vl. 1 spielt Synkopen, zum Teil mit Überbindungen, Vl. 2 spielt eine Gegenstimme. Beide Stimmen zusammengenommen ergeben wieder einen Fortgang in gleichmäßigen 4teln. Im Satzbild unterscheiden sich von dieser Anlage deutlich die T. 107 bis 143, die in den Vl. von dramatisch klingenden 16teln geprägt sind, von einem Viertelgang in den Fl. in den T. 107 f. und 114, die dazwischen in hN gehen, und von einem eigenen Begleitmuster in Vla. und Vne. (noch in ganzen Noten in den T. 107 f., dann haben sie innerhalb eines Takts Oktavsprünge, eine Pause und eine Pendelbewegung innerhalb einer Terz). Eine allmähliche Abkehr

von diesem Muster findet in den T. 112 f. statt: [4tel-4tel-Pause-4tel], in T. 114 nur 4tel, in T. 115 [hN und halbe Pause] in allen Stimmen.

Vor der Reprise werden die Haltetöne der Vla. übergebunden und des Vne. bis in T. 122, Taktposition 1 und 2 als hN, gleichzeitig bewirken die in 4teln hinzukommenden Fl. und die in 16teln verlaufenden Vl. eine erhöhte Erwartungshaltung auf den nachfolgenden Teil, auf die Reprise ab T. 126.

Zu Beginn des Satzes spielten Vla. und Vne. denselben Rhythmus wie die anderen Instrumente mit, nun bekommen sie einen schnelleren Rhythmus. In T. 126 gibt es für die Vla. noch keine Veränderungen, der Vne. beginnt mit seinen 8eln die Kontrastwirkung der relativ lang gehaltenen Akkorde und den flirrenden 16teln danach zu verringern. Im 4. Satz von KomZ C16 behalten Fl. und H. die Notenwerte von hN, von T. 16 bis T. 22 sind sie in jedem Takt zu hören. In allen Streichern findet zugleich eine Bewegung in gleichmäßigen 8eln statt, beachtet werden im Höreindruck vor allem die Sextsprünge der 1. Vl. Die Vl. gehen dann in T. 20 mit solchen in eine Sechzehntelbewegung über. Mit D-Dur-Tonleitern von d3 bis d2, von a2 bis a1 und von d2 bis d1, welche die Fl. und H. mit Dreiklangstönen in 8eln und hN abwechselnd unterstreichen, und dem Ton „a“ in allen Stimmen in T. 27 (in den Vl. mit dem zusätzlichen Ton „e“) wird dieser erste längere zusammengehörige Abschnitt des Satzes beendet.

Mit den 8eln in Takt 7 von GS C7 (1) und dem imitatorischen Einsatz der 2. Vl. (genau genommen T. 6, Taktposition 2. 2) kommt es zu einer Belebung des Satzes. Später haben die Vl. ganze Noten, Vla. und Vne. Achtelnoten. Die Fl. setzen in diesen Takten aus, und die H. kommen erst im 3. Takt von diesen Takten vor. Die Haltetöne von H., Vla. und Vne. stellen lange Notenwerte dar, zu denen die 1. Vl. und der 1. Fl. eine punktierte hN, vor die ein Synkopenrhythmus eingereiht wird, spielen.

In T. 29 (im Piano) liegen die Septimen in Fl. 1 und Vl. 1. Flöte 2 fügt einen Halteton hinzu, die H. setzen aus. Die T. 5 f. von GS C7 (1) führen eine Bewegung in 4teln ein, die dann die nächsten Takte bestimmt (T. 7 und 9), aber T. 5 ragt auch aus dem Zusammenhang heraus. Er dehnt die Thematisierung der Oktave noch einmal zusätzlich aus, mit der der Satz begonnen wurde. Der Einsatz der Pendelbewegung der T. 27 ff. wäre ohne T. 5 f. auch denkbar, ist aber in diesem direkt wiederzuerkennen. Die Rhythmik in T. 30 im Vne. macht nachträglich die Analogie der Oktave wegen der letzten Taktgruppe zur Taktgruppe der T. 23 bis 26 bewusst, weil sie die Rhythmik von T. 26 im Vne. wiederholt. Lange Notenwerte sind von Fl., H. und Vl. in Form von gN (nun mit Trillern, die etwas Neues sind im Satz) zu einem verhältnismäßig raschen Orgelpunkt in 8eln in Vla. und Vne. gesetzt in T. 40. Violine 1 und Vla. teilen sich im 2. Teil des 1. Satzes den Rhythmus ganzer Noten: Während der T. 46 bis 53 führt der Vne. einen Orgelpunkt in 8eln auf dem Ton A aus, zu dem in Vl. 2 eine durchgehende Triolenbewegung gesetzt wird, deren Tonhöhe alle 2 Takte wechselt. Nach einer Generalpause setzt sich in Satz 3 von GS C7 eine Achtelbewegung der Streicher in Gang, bei der 2 Sekunden mit Legatobögen und einmal mit Staccatozeichen (T. 6, Taktposition 2) zusammengefasst werden. Violine 2 setzt in T. 21 des gleichen Satzes mit notengetreuer Wiederholung von Vl. 1, T. 17 ein und wiederholt deren Verlauf bis zu T. 20 und darüber hinaus bis zu T. 29, während Fl. 1 und Vl. 1 zur Melodieführung, die nun in Vl. 2 liegt, in eine pulsierende Achtelbewegung übergehen, die für die T. 25 bis 28 zum Orgelpunkt wird. Bis zum vorletzten Takt vor der Reprise liegen ab T. 58 der Rhythmus durchlaufender 8el in Vla. und Vne. Das Besondere an diesem Abschnitt ist die um einen Takt gegeneinander verschobene

Bewegung der Vl. und der Fl., die colla parte spielen, welche durch 6 Takte durchläuft. Die beiden Stimmen gehen von unterschiedlichen Tonhöhen aus und bilden während dieser 6 Takte abwechselnd Sekunden und Terzen.

An die Notenwerte der Vl. gebunden verhalten sich rhythmisch die Fl. bei GS C1 (1). Die Fl. binden eine Terz (d3 / h2) über die Sechzehnteltakte, während der anschließenden von 4teln geprägten Takte bewegen sie sich in entgegengesetzter Richtung zu den Vl. und während der Achteltakte in derselben Richtung, wobei Fl. 1 eine Terz über Vl. 1 liegt. Die nachfolgenden Takte in 16teln ähneln den vorherigen, nur findet sich in ihnen statt des G-Dur-Dreiklang der Wechsel zwischen den Tönen „g“ und „fis“ der T. 1 bis 3 bei den zweiten 16teln der T. 21 bis 25 wieder. Hier spielen die Fl. pro Takt punktierte hN (T. 22 bis 25). Neues Material beinhalten im 2. Teil von GS C1 (2) die T. 17 bis 23. Der 2. Teil hat wieder einen Auftakt und beginnt im Forte. Die Melodik der 1. Vl. ist rhythmisch ziemlich differenziert mit vielen 32steln und besteht im Wesentlichen aus großen Sprüngen und Sekunden. Der Vne. setzt eine gleichmäßige Achtelbewegung fort, daneben gibt es einen wiederholten Synkopenrhythmus in Fl. 2 und Vl. 2. Die Vla. ergänzt eine weitere ganztaktig verlaufende Stimme, von T. 19 bis 21 mit Überbindungen. Eine fünftaktige Aufwärtsbewegung von längeren Noten, wie sie hier von T. 17 bis 22 in Fl. 1 erfolgt, kam bereits im 1. Satz in den T. 89 ff. vor, dort taktgemäß in punktierten hN und nicht ganz stufenweise (T. 92 zu T. 93 ist eine Terz). Der letzte Takt entspricht rhythmisch den Taktpositionen 2 und 3 des sechstletzten Takts des 1. Satzes. Bevor die Vl. die Begleitung stellen ab T. 33, gehen sie im Trio von GS C1 in T. 31 zu einer gleichmäßigen Viertelbewegung über. Der 4. Satz von GS C1 weist verschiedene rhythmische Rückbezüge

zu Satz 1 auf: Die 8el aus Takt 4 (Satz 1) folgen hier ebenfalls als 8el auf den 1. Akkord in den T. 1 f. und zwar als die unteren von Zweiergruppen aus 8eln. Die 1. Hälfte des Nachsatzes besteht aus einer D-Dur-Tonleiter vom Ton d1 bis zum Ton cis3, der Ton d3 steht auf Taktposition 1 von T. 7, der den Rhythmus aus T. 1 wiederholt. Takt 8 wiederholt den Rhythmus aus T. 4 und bestätigt wieder die Grundtonart G-Dur. Vom gleich-mäßigen Gang in 4teln während der D-Dur-Tonleiter mit Pausen auf Taktposition 2 wechselt der Vne. von den T. 9 bis 12 zu gleichmäßigen 8eln, die Vla. auch, aber in den T. 11 und 12 zu 16teln. Damit steht sie zwischen Vne. und Vl. 2, die während der T. 9 bis 12 gleichmäßige 16tel spielt. Im gleichen Satz dauern etwas später 16tel von Vla. und Vne. die T. 39 bis 42 an, ab dann haben Vla. und Vne. einen Orgelpunkt in 8eln auf dem Dominantton von T. 43 bis 47, bevor sie den 1. Teil des Satzes mit einem Oktavsprung beenden. Ebenso bleibt das Satzbild mit der Vl. während dieser Takte gleich, sie haben bewegte 16tel, die denjenigen der T. 12 ff. des 1. Satzes und der Parallelstellen ähnlich ist. Flöte und H. hingegen haben eine rhythmische Parallele der T. 43 f. mit den T. 37 f. Von T. 45 bis zum Schluss des 1. Satzteils binden Sie einen Ton über, also 4 Takte. Die ersten 36 Takte des 2. Satzteils von insgesamt 142 weisen ein ganz eigenes Satzbild auf: bis zu T. 64 repetiert Vl. 2 den Dominant- und dann den Tonikaton. Außer dem H. werden in diesem langen Abschnitt im Piano als Kanon zeitversetzt nur mit hN alle Instrumente eingesetzt. Violine 1 beginnt mit einer Melodik, welche vollständig bis T. 60 geht. In gewisser Weise ist der Übergang des Bewegungsmusters der 8el der T. 77 bis 84 der Vl. zu den 16teln der T. 85 bis 97 ähnlich, doch mit umgekehrtem Übergang von der Melancholie weg zu neuer Bewegungsinten-

sität. Das Bewegungsmuster ist hier in beiden Fällen durch Sekunden mit gelegentlichen Sprüngen gekennzeichnet, im ersten Fall in 8eln mit Staccato alle 2 Takte auf der 1. Note, auf die ein kleiner oder größerer Sprung folgt, und im 2. Fall in 16teln nach der Art der T. 43 ff. bzw. wie bereits erwähnt im 1. Satz. Nachdem die Tonart G-Dur eindeutig bestätigt ist, bleibt sie bis zum Ende des Satzes im Wesentlichen erhalten; ein längeres D-Dur-Stück mit Dominantwirkung bilden noch einmal die T. 93 bis 98 mit fortbestehender Sechzehntelbewegung der Vl. Diese D-Dur-Takte heben sich zudem durch fortlaufende 8el von Vla. und Vne. und durch die dreimalige Folge des Musters [3/4tel-Pause] in den Fl. (noch im Terzabstand) ab. Sie enden mit einer Generalpause auf Taktposition 2 von T. 98.

Viola und Vne. geben in Satz 1 von GS C8 mit ihrem Orgelpunkt in 8eln (mit dem Ton a bzw. A) den T. 9 bis 16 einen schnellen Puls vor, der nun gegenüber der Maßeinheit von 4teln eine übergeordnete Funktion bekommt, weil die Achteltakte der Vl. mit ihm konform laufen. Im verhältnismäßig kurzen reinen Streichersatz 2 von GS C8 überwiegen in Vl. 2 eindeutig die 8el als Notenwerte. In Teil 1, der bis T. 16 geht, steht Taktposition 2. 1 von T. 7 als Vorhalt zur Dominante von e-Moll. In T. 7 hat Vl. 2 ausnahmsweise den Rhythmus [8el-4tel-8el]. Ebenso weicht sie in T. 12 und im letzten Takt des 1. Teils von ihren 8eln ab mit einer eingebauten punktierten 16tel. In diesen beiden Takten kommen Vla. und Vne. hinzu mit dem Rhythmus [Achtelpause-8el-4tel]. In T. 12 haben Vl. 1 und Vl. 2 ihre rhythmischen Verläufe von T. 7 getauscht. Die Melodieführung von Vl. 1 enthält bis auf die gerade erwähnte Stelle keine 4tel, dafür ist aber zu beobachten, dass mit dem lombardischen Rhythmus (der viermal in den ersten beiden Takten

erscheint) der 1. Satz begonnen wird und er mit 4 Punktierungseinheiten mit nachgestellten kurzen Notenwerten (4 davon in 3 Takten) zu Ende geht. Die Melodie ist in zweimal 4 ähnliche Taktgruppen gegliedert, die 2. davon führt nach e-Moll, dann in einen Abschnitt in 16teln, bei dem kleine Sekunden überwiegen und die Leittöne nach e-Moll und dessen Dominantton als zwei übermäßige Sekunden enthalten sind. Die durchlaufenden 8el in Vl. 2 setzen sich im 2. Teil des Satzes fort, nun wieder mit Tonrepetitionen, in den T. 17 bis 21 wird der Ton e1 wiederholt. Während der ersten 4 Takte davon setzen Vla. und Vne. mit 4teln Akzente (ohne zusätzliche Vortragsbezeichnungen), die sie von Taktposition 2 überbinden zur nächsten 1. Taktposition. Wenn diese 4tel anklingen, führt Vl. 1 Dreiklangsbrechungen im selben lombardischen Rhythmus wie zu Beginn des Satzes aus. Der lombardische Rhythmus setzt sich ununterbrochen fort in den T. 21 bis 23 mit A-Dur-Tonleitern. Darunter wechselt die Tonhöhe der Begleitung in 8eln aufwärtssteigend pro Takt, in T. 23 auf Taktposition 2 vom Ton d1 zum Ton dis1.

Der Zielton e1 klingt zunächst auf Taktposition 1 allein. Alle Taktgruppen mit Ausnahme der T. 17 bis 20 liefen auf einen einzigen Ton am Ende hinaus wie hier. In Satz 4 von GS C8 sammeln sich Vl. 1 und die über ihr notierten Stimmen nun für 2 Takte in hN ab T. 46, mit absteigender Linie die Fl. und mit aufsteigender die 1. Vl., das H. bleibt liegen. Die Stimmen treffen sich nach einem gemeinsamen Triller auf der Tonika auf Taktposition 1 von T. 48. Im Oktavabstand der Vl. wiederholt sich das Motiv der T. 21 ff. eine Quinte hinunter versetzt. Die Fl. stimmen in den T. 68 ff. nicht in die Violinbewegung ein und bleiben bei ihren hN, sie spielen also zuerst einen Dreiklang nach oben und den nächsten Melodieton ebenfalls noch als hN. Bei den Takten in 8eln spielen sie ebenfalls 8el, Flöte 2 mit

den Tonhöhen von Vl. 1 und Fl. 1 eine Oktave darüber. Sechzehntel-Tonleiter-Takte (es sind 3) in A-Dur schließen sich an im Forte, das bis auf Ausnahme einer Mollmelodie bestehen bleibt. Bei den letzten 4 Takten des 1. Abschnitts sind die Repetitionen in Vla. und Vne. bzw. in T. 77 die 8el in den Vl. als 8el gegenüber den früheren 16tel verlangsamt. Flöte und H. binden wieder (wie auch gerade vorher) Töne über, diesmal zusammen einen E-Dur-Dreiklang, markieren aber diese Takte als eigene Taktgruppe durch 2/4tel in T. 78. Zu Ende gebracht wurde der vorherige Abschnitt mit einem Achtel-A-Dur-Dreiklang abwärts, wohingegen er mit einer aufwärtslaufenden Dreiklangsbrechung begonnen wurde.

Der reine Streichersatz 2 von GS C9 steht in der Tonart B-Dur und hat die Zusatzbezeichnung „poco Lento“ neben „Andante“. Er hat also einen betont ruhigen Charakter. Sein 1. Teil und dessen abgewandelte Wiederholung im 2. Teil bestehen fast ausschließlich aus Triolen und 8eln. Schon im 1. Satz gab es einzelne Takte, die nur aus Triolen bestanden (T. 3 und Parallelstellen) wie hier die T. 1, 3 und 6, was die 1. Vl. betrifft. Auch im 1. Satz traten diese Takte als 1. Takt von 2 Taktpaaren auf, wobei das 2. und damit das Thema mit einer Pause endete. Hier sind Pausen auf Taktposition 3 der T. 2 und 4 zu finden. Auf der Taktposition 1 und 2 sind mit 8eln im Staccato alle Stimmen eingesetzt. Der Dreiertakt ist im Folgenden durch die gleichmäßigen 8el (in T. 6 f. im Vne., in T. 6 bis 8 in der Vla. und in den T. 8 bis 10 in den Vl. transparent artikuliert. Auf Taktposition 3 des fünftletzten Takts des 2. Satzes trillert Vl. 1 ebenso wie an dieser Stelle im 1. Teil. Die beiden Vl. bleiben ab dann bei 8eln. Im letzten Takt beider Teile sind bei beiden Vl. 2/16tel als Vorschlagsnote vor dem letzten Ton notiert als ausgeschriebener Triller, der zur oberen Nebennote und zurück zum Grundton geht. Die beiden unteren Stimmen Vla. und Vne. kehren

für den nachfolgend beschriebenen Abschnitt in 16teln des 4. Satzes von GS C9 der Vl. zu 4teln zurück, bei dem jede 2. Taktposition frei bleibt (mit Pause). Das trifft ebenso auf das H. zu, die Fl. setzen erst in T. 19 ein und binden Töne über (Fl. 1 durchweg f2, Fl. 2 erst a1, dann a2). Ab T. 21 tut dies auch das H. Die Vl. selbst repetieren den Ton a1 in allen Takten unison. Jede erste 16tel hat einen davon abweichenden Melodieton, alle 2 Takte auf der 1. und auf der 5., dann aber denselben. In dieser Weise wird der F-Dur-Akkord nach oben gebrochen dargestellt. Nach einer Pause auf Taktposition 2 von T. 30 setzt zuerst Vl. 1 allein ein und dann Vl. 2 auf Taktposition 2 von T. 31. Sie bleibt bei 4teln als Kontrapunkt zu Vl. 1 bis zu T. 35 Taktposition 1, wo sie bei gleichbleibender Vl. 1-Stimme zu Taktgruppen in 16teln mit je einem Ton übergeht. In diesem Takt sind ausnahmsweise auch die unteren Stimmen mit hN beteiligt. Violine 1 bindet ihre erste hN von T. 31 zur 1. Taktposition von T. 32 über, dessen 2. Taktposition bindet sie über nach T. 33 zu Taktposition 1 und Taktposition 2 von T. 33 zur ersten 8el von T. 34. Darauf folgen weitere 5/8el, darauf wieder weitere 3 Überbindungen, 3/8el und dann ein neuer Abschnitt. Innerhalb der Überbindungen findet eine Terzbewegung statt und innerhalb der Achtelbewegung eine Quartbewegung, wenn man die vorher übergebundene Note einschließt und ein Quartsprung abwärts, bevor sich das Ganze bis auf den zuletzt genannten Quartsprung wiederholt. Auch in der Bewegung von Vl. 2 sind 2 Quartsprünge zu erkennen, der erste davon am Anfang. Letzteres mag vielleicht nicht unmittelbar derartig konstruiert erscheinen, dazu fügen sich aber auch die Achtelbewegung der T. 45 f. und ihrer Parallelstellen ins Bild, welche die Sechzehntelbewegung innerhalb des 1. Themas des 1. Satzes auf andere Tonstufen versetzt ebenfalls wiedergeben. Zur harmonischen Unterstrei-

chung können gleichmäßige wiederholte Notenwerte eingesetzt werden wie im zuletzt genannten 4. Satz von GS C9. Einem Triller in T. 61 in den Fl. und Vl. schließt sich erneutes C-Dur an: erst mit einer 4tel „c“ (eine Ausnahme stellt die Vla. hier dar mit dem Ton „e“; sie hat 8el wie der Vne.) und dann mit einem zweimal gebrochenen Akkord nach unten in den Fl. und in Vla. und Vne. Viola und Vne. führen diesen in 8eln aus. Das H. setzt eine 4tel dazu auf der jeweils 1. Taktposition dieser Takte außer in T. 63, die Vl. spielen dreimal unison eine Sexte, Vl. 1 zweimal eine Oktave und zuletzt einen Akkord in weiter Lage. An den Akkord schließt sich zu Beginn des 2. Teils ein Sechzehntelabschnitt wie in den T. 17 ff. an mit kontrastierendem Piano. Die 16tel werden diesmal allerdings nur von der 1. Vl. ausgeführt.

Der Aufbau des 1. Satzes von GS C2 ist stark vom Einsatz gleichmäßiger Notenwerte abhängig: die ersten 4 Takte bringen abwechselnd Akkorde der Harmonien der Tonika und der Dominante als hN auf der 1. Taktposition eines Alla-breve-Takts zu jeweils 2 halben Noten. Die nächsten 4 Takte werden durch die Überbindung einer ganzen Note in Vla. und Vne. und durch den kontinuierlichen Achtelgang der Vl. verbunden. Sie beginnen piano und beinhalten keine Pause, dafür ein Crescendo in allen Stimmen. 2/8el sind mit einem Legatobogen verbunden, die 2. davon trägt in den T. 7 bis 9 ein Staccatozeichen. Die Vl. spielen nun unisone 16tel mit Repetitionen des Dominanttons, auf der 1. und 2. Taktposition des Alla-breve-Takts zu Beginn die Quartan der 1. Fl., außerdem zu Beginn von Taktposition 2. 2. Es ist Forte angegeben, das bis zum Piano von T. 21 Taktposition 2 nicht aufgehoben wird. Takt 14 leitet mit einer Tonleiter von Vl. 1 zu Vl. 2 im Terzabstand zur Wiederholung der T. 5 f. über. Bisher lag der Schwerpunkt

der Formgebung im rhythmischen Abwechslungsreichtum, ab T. 17 kommt eine stärkere melodische Bewegung hinzu. Die 1. Hälfte der T. 17 bis 20 entspricht rhythmisch der 1. Hälfte der T. 15 f. bzw. 5 f., die 2. Hälfte mischt Elemente der T. 7 bis 10 und 14, nämlich deren 8el einerseits und der T. 12 f. von Vla. und Vne. andererseits: Punktierungsmotiv in diminuiert Form in T. 17, eine Notengruppe zu 4/16teln in T. 18 und nur 8el in T. 19, in T. 20 dessen 16tel. Eine Viertelpause trennt den nächsten Abschnitt deutlich vom vorangegangenen. Eine Notengruppe zu 4/16teln führt zu einer Achtelbewegung der Vl. Takt 22 ist rhythmisch wieder eine reine Achtelbewegung, allerdings heben sich die Septimsprünge von der Sekundbewegung der längeren Taktgruppe 7 ff. aus 8eln ab. Der den T. 38 Taktposition 1 ausfüllende Ton d3 ist der durch die Dauer einer hN im Kontext von 16teln und die Position des höchsten gebrauchten Tons in Satz 1 von GS C2 besonders hervorgehobene Ton der Dominanttonart, der schon in T. 11 durch die erstmalige und 3 Takte andauernde Verwendung von 16teln und die Dynamik Forte betont wurde. Dort bereitete eine viertaktige Einheit aus gleichmäßigen Notenwerten seinen wirkungsvollen Einsatz vor, was hier auch der Fall ist, doch hier befindet er sich in der Mitte einer Umgebung aus 16teln, dort am Anfang. Nach Quantz drückt die Untermischung von hN in einem schnellen Kontext das Erhabene aus, was hier sicher gut passt¹⁷. Bei der Wiederholung der ersten 14 Takte setzen Fl. und H. in den Achteltakten 49 bis 52 aus, was sie auch in den T. 7 bis 10 taten. Der 7. Abschnitt des 3. Satzes von GS C2 ist ein weiterer Abschnitt in 32steln, dessen Tonhöhen konsequent nach oben weitergeführt werden in den Vl. (mit Vl. 2 im Terzabstand). Dabei gehen die Fl. in 8eln mit. Die Vla. kommt in T. 53 dazu und bleibt bis zum Schluss im durchgehenden Rhythmus von 8eln, ab T. 56 Taktpo-

sition 2 mit Quinten. Der Vne. steigt im selben Takt ein nach einer Sechzehntelpause wie auch in T. 54 und spielt überwiegend 16tel, eine Ausnahme stellt der Oktavsprung mit dem Dominantton in T. 55 als 8el dar und der letzten Takt, den alle Instrumente ganztaktig ausfüllen. Die durch das Register hervorgehobenen Tonhöhen der Vl. stehen in vergleichsweise langem Abstand zueinander, auch die Fl. spielen in längeren Notenwerten. An der unmittelbaren Nähe der wiederholten gleichmäßigen 8el und der wiederholten Punktierung zueinander am Anfang des 1. Satzes von GS C4 zeigt sich die quasi motivische Auffassung von beiden rhythmischen Strukturierungseinheiten als gleichwertig an dieser Stelle. Auf der Taktposition 1. 2 von den T. 2 und 4 liegt ein Punktierungsmotiv, das in T. 4 wiederholt wird, zurück statt. Der Ton h2 steht nach einer aufwärtsgerichteten Tonleiter, die mit dem Ton h1 beginnt, dann auf Taktposition 1 von T. 37, dessen Motivik einer Hin-und-her-Bewegung im nächsten Takt einen Ton tiefer wiederholt wird. ebenso wie die Achtelbewegung von T. 3 (ab Taktposition 4 von T. 2) in T. 5 (ab Taktposition 4 von T. 4) wiederholt wird. (Die Taktpositionen 1 und 2 in den T. 6 und 7 sind in einer hN zusammengefasst.) Dazu passt strukturell, dass Vla. und Vne. abgesehen vom 1. Takt 8el spielen, die in den T. 6 bis 8 durchgehend sind. Die T. 33 f. im selben Satz wiederholen die T. 1 f. mit einem Oktavsprung zu Beginn, Fl. und H. spielen anders als in T. 32 lang gehaltene Töne bis auf Taktposition 4 von T. 34, Vla. und Vne. spielen nun gleich 8el, ebenso Vl. 2 mit dem Doppelgriff einer zusätzlichen Sexte.

Ein geeigneter rhythmischer Rahmen für die Wiederholung des Punktierungsmotivs aus T. 2 wird auf folgende Weise geschaffen:

17 Darauf weist Unger in Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik, Unger 1979 auf S. 111 hin.

Die T. 39 bis 42 bestehen überwiegend aus 8eln, von denen wiederum die meisten staccato hervorgehoben sind wie schon der gebrochene Dreiklang in T. 38. Viertelnoten befinden sich auf jeder 1. Taktposition (in T. 39 im Vne. und den Fl. und in T. 42 im Vne., in T. 42 auch auf Taktposition 3, auf Taktposition 3 auch in den H. und in den T. 40 f, in der Vla.) und auf der Taktposition 3 der T. 40 und 41 in den Vl., dort mit Vorschlagsnote. Als besonderes Merkmal tritt ein Motiv aus 8el, 16tel und 2/32steln hervor, das eine der Punktierungseinheit ähnliche Wirkung hat. Es ist mit Legatobogen versehen, der zum jeweils nächsten Takt hinführt. Die H. binden eine ganze Note über die T. 39 bis 41. Takt 43 ist Takt 32 ähnlich, die Fl. fehlen diesmal, die unteren Streicherstimmen spielen keine Punktierung, die Vl. haben nun Akkorde in weiter Lage auf den Taktpositionen 2 und 3. Im Piano leiten 2/16tel auf Taktposition 4 zur Dolce-Wiederholung des Punktierungsmotivs aus T. 2 in den Fl. und Vl. über, das hier aneinandergereiht wird. Nach einer hN erfolgt ein Forte-Piano-Neuansatz (eine Wiederholung), diesen bereiten auch Vla. und Vne. vor. Mithilfe gleichmäßiger Notenwerte können Taktgruppen abgewandelt werden. Die T. 48 bis 56 desselben Satzes ähneln den T. 39 bis 43, sie haben allerdings einen kontinuierlichen Orgelpunkt in 8eln und kontinuierliche Flötenbeteiligung. Die H. binden diesmal keine Töne über außer von T. 52 zu T. 53, wo sie das Punktierungsmotiv aus T. 32 und T. 49 wiederholen.

In den T. 23 bis 30 Taktposition 1 von GS C4 (3) ist die Struktur der T. 1 bis 8 erkennbar dadurch, dass die Achtelfolge von T. 3 und 7 in dieser Taktgruppe ebenfalls im 3. und 7. Takt platziert ist, auch hier stehen unmittelbar davor 2/8el.

Der 1. Satz von GS C6 ist vor allem wegen seiner rhythmischen Anlage wegen interessant. Bis T. 6 liegt folgender Aufbau vor: Alle 2 Takte von T. 1 an haben 16tel mit demselben Ton in einem Takt in den Vl., in den Zwischentakten liegen ganze Noten in den H., in Vl. 1 eine ganze Note, in Vl. 2 zwei hN (mit Legatobogen) und umgekehrt (sie wechseln hierbei ab). Die Zwischentakte sind ins Forte gesetzt. Viola und Vne. haben in jedem Takt durchgehende 8el, in den T. 4 und 6 wechselt die Vla. mit der 2. Vierergruppe aus 8eln den Ton (als Sekunde wie die jeweilige Violinstimme). Es gibt einen Quartsprung von den Takten in 16teln zu den Zwischentakten hin. Die T. 11 ff. bedeuten eine Themenwiederholung. Die früheren Zwischentakte sind nun in 16tel umgewandelt, die Takte mit den ungeraden Zahlen haben die Notenwerte der früheren Zwischentakte. Bei den H. ändert sich nichts; Fl. kommen erst jetzt dazu. Sie spielen die Melodietöne der Vl. ohne 16tel um eine Oktave nach oben versetzt. Die ungeraden Takte füllen die Vl. anschließend auf den Taktpositionen 3 f. mit zwei lombardischen Rhythmen aus, die geraden mit einer Wechselnotenbewegung, im 1. Fall (T. 22) als Punktierung mit 16teln notiert, im 2. Fall (T. 24) als Vorschlagssechzehntel. Die Tonbewegung der Taktposition 3 und 4 der folgenden Takte ist ein Terzpendel, also auch eine Hin-und-her-Bewegung zwischen 2 Tönen. Mit Terzen hat diese erstmals stattgefunden in der Überleitung in 4teln von Vla. und Vne. zu den T. 21 ff. Hier spielen Vla. und Vne. eine durchgehende Achtelbewegung bis T. 28. Flöte und H. spielen überwiegend lange Notenwerte von übergebenen ganzen Noten bis hin zu hN. Die Wechselnotenbewegung in Sekunden geht ihrerseits schon aus dem Abschnitt in 16teln organisch hervor (T. 18 f.), der mit einem Sextsprung begonnen wurde. Nach dem Sextenpendel aus T. 27 erscheint noch einmal das rhythmische Modell von

T. 22 ohne Doppelgriff, dafür mit Triller und Legatobogen über den 16tel. Die Vl. spielen in den T. 29 bis 32 alle 2 Takte eine Bewegung in 16tel (T. 29 und 31). Diese 16tel sind vor allem Sekunden, eine Art Wechselnotenbewegung. In den T. 37 f. spielt Vl. 2 Repetitionen von 16tel, Vl. 1 und die darüber notierten Instrumente ganze Noten und einen Triller in T. 38, H. 2 eine Überbindung. Die T. 39 bis 41 klingen piano, der Rhythmus wie in T. 21 geht mit den Intervallen Quarte und Terzen einher, das auch in den Fl. Horn 2 spielt wie die Vl. in T. 27 [hN-4tel-4tel] (die 4tel sind Akkorde in weiter Lage), auch Fl. 1 hat diesen Rhythmus. Flöte 2 hat den Rhythmus [punktierter hN-4tel]. Takt 48 beendet den 1. Teil in allen Instrumenten gemeinsam mit ganzen Noten. Dabei spielen die Streicher Akkorde ohne Terz. Im 2. Teil ist der Verlauf bis T. 54 derselbe wie in den T. 1 bis 6, dann sind die T. 55 bis 57 auch Takte in 16tel wie die T. 17 bis 19 ohne Sextsprung zu Beginn, und zwar in A-Dur wie die vorherigen Takte (ein Orgelpunkt des Vne. geht bis hierhin, er endet auf einer 4tel mit dem Ton „a“ in T. 55). Die Fl. gehen diese Takte in 4tel mit (früher nur in T. 9 und in den T. 17 bis 19). Das Klangbild unterscheidet sich von beiden früheren Passagen, die gleich waren. Hörner kommen hier erst in T. 57 Taktposition 3 mit einer hN hinzu. Viola und Vne. verändern im Schlusstakt 58 in 4tel wieder ihre Bewegung im Vergleich zu den früheren Parallelstellen. Die T. 73 f. sind rhythmisch wie die T. 37 f. ohne H. gebaut, die T. 75 f. entsprechen den T. 71 f. (mit dem Ton d1 nun auch in Vl. 1), ehemals in Dur bei den T. 35 f. und 43 f., jetzt in einer Mollfassung, die einen Takt dieser Art mehr hat: Takt 42 mit einer Oktave statt eines Akkords. Die T. 77 f. sind wie die T. 73 folgende, die H. Verlaufen rhythmisch wie bei den T. 36 ff., aber ihr Einsatz ist um einen Takt verschoben. In den T. 79 f. klingen auf Taktposition 1. 2 noch alle Stimmen,

auf Taktposition 1. 2 noch H. und Vla., danach leiten die Vl. unison mit einer Bewegung in 8eln über zu Reprise (mit einer Punktierungseinheit auf den Taktposition 1 und 2). Bei der Reprise sind ab T. 103 die relativen Tonhöhen teilweise andere als vorher, die T. 103 bis 115 sind rhythmisch denen bis zu T. 35 gleich. In Satz 2 von GS C6 führt Vl. 2 eine Begleitung in 16teln dreimal hintereinander aus, beim 3. Mal verwendet sie dieselben Tonhöhen wie Vl. 1 in anderer Reihenfolge, die hier wie in T. 5 einen gebrochenen Dreiklang in 16teln ausführt, jeweils 2/16tel mit Legatobogen verbunden. In Satz 3 tragen H. und Vne. eine Begleitung aus 8eln vor, die mit je einer 4tel begonnen und abgeschlossen wird wie die Melodiestimmen, die Vla. setzt zusätzlich auf Taktposition 1 von T. 3 eine 4tel und trillert auf der folgenden 8el dieses Takts mit H. 1 und Fl. 2. Takt 2 ist in allen Stimmen ein reiner Achteltakt, Vorschlagsnoten haben alle Stimmen außer Vla. und Vne. Im Trio fehlen die Fl. bis T. 46, die H. ganz. Die unteren Stimmen begleiten überwiegend in 8eln: mit der Tonika von T. 41 bis 42 und dominantisch von T. 43 bis 48. Mit 16teln leiten sie zur nächsten Vierer der Vl. über.

Theoretische Erläuterungen zum Verhältnis von Takt und gleichmäßigen Notenwerten

Bevor weitere konkrete Beispiele zu bestimmten rhythmischen Strukturen vorgestellt werden, soll noch einiges an Theorie vorangestellt werden, was im Hinblick auf diese Strukturen bemerkenswert erscheint.

Rhythmische Formationen sind im Verhältnis zu ihrer Stilistik zu sehen und werden nach unterschiedlichen Rhythmustheorien in der Regel als vorteilhaft bewertet, wenn sie "die Phasen der musikalischen Bewegung

ins Gleichgewicht bringen", ob sie nun den Takt, ein bestimmtes Versmaß oder Satzteile betreffen. Demzufolge bleibt zu klären, in welchem Ausmaß diese Gleichmäßigkeit verlassen werden kann¹⁸. Einigkeit besteht unter den Theoretikern in der Annahme, dass die 1. Taktposition betont ist, aber nicht darin, ob weitere Betonungen im Viervierteltakt folgen.

Von Sulzer abweichend schlägt Kirnberger¹⁹ eine etwas schwächere 2. Betonung auf der 3. Taktposition vor und eine zusätzliche noch schwächere Betonung der 4. Taktposition, weil sie den Auftakt zum folgenden Takt darstellt²⁰. Bei Koch entsprechen Sulzers Einteilungen von Hintergrund und Vordergrund Metrum, das meist aus 4teln oder 8eln besteht, und Satzlehre. Damit ein einförmiger Hintergrund wahrzunehmen ist, muss er durch die Ausfüllung aller wichtigen Taktpositionen repräsentiert sein. Das kann z. B. so geschehen, wie J. Haydn es an der Finalfuge des Streichquartetts op. 20, 6 vorgeführt hat mit einem 2. Sogetto, dass die frei gebliebenen Achtelpositionen des 1. Sogettos aus einer variierten Achtelfolge ergänzend ausfüllt. Abgesehen von der Möglichkeit der Repräsentation der einzelnen Taktpositionen in einzelnen Stimmen besteht die häufiger gewählte Möglichkeit von Begleitmodellen, die bei Koch "metrische Figuren" heißen wie z. B. der Albertibass²¹. Bei Koch wird eine Abwandlung der einförmigen Schlagfolge durch Betonung der 1. und Nicht-Betonung der nachfolgenden Einheiten des Takts erreicht.

18 Vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 11 f.

19 1771–79, II, S. 124; vgl. Ebd., S. 90.

20 Fink 1808, S. 195 f., vgl. Ebd.

In Riemanns Wahrnehmung spielt der Aspekt "von Werden und Vergehen" die entscheidende Rolle²². Im "System" von 1903 kehrt sich das früher von Riemann angenommene Verhältnis von Motivakzent und hintergründiger Gleichförmigkeit sozusagen um, indem eine einförmige Ereignisfolge, die von einer Motivfolge vorgegeben wird, von ihm zum "Grundmaß" erklärt wird. In Bezug auf die im Hintergrund ablaufende Einförmigkeit hielt Riemann in seiner früheren Schrift die Auftaktigkeit als Zeichen einer natürlichen Rhythmik, was nicht ohne Widerspruch blieb²³. Nach Riemanns Ästhetik ist nun ausschlaggebend, ob Motive ein solches Grundmaß erschaffen können²⁴. Durch eine dynamische und agogische Schattierung verliert der Taktstrich bei Riemann an Bedeutung, so dass stattdessen Auftakt und Schwerpunkt von tatsächlichem Interesse sind²⁵. Im Gegensatz zur Bewegung des Metrums in gleichen Notenwerten steht der Rhythmus mit Notenwerten von ungleicher Dauer²⁶. Mit seinen Auffassungen hat sich Riemann auf eine sehr spezielle, wenn auch gerade im sinfonischen Bereich oft passende Hörweise von Musik festgelegt²⁷. Die im Hintergrund ablaufende einförmige Schlagfolge und die sich davon abhebenden Satzteile eint die Tendenz zu Gleichmäßigkeit bzw. Ausgewogenheit, deren unbewusste Wahrnehmung Sulzer als wichtig erachtet

21 1782–93 II, S. 58 f.; vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 90.

22 Vgl. Ebd., S. 13.

23 Vgl. Ebd., S. 102.

24 Vgl. Ebd., S. 103.

25 Vgl. Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Seidel 1975, S. 160.

26 Siehe bei Riemann 1903 zur musikalischen Dynamik auf S. 48; vgl. Ebd., S. 163.

27 Vgl. Ebd., S. 175.

für den menschlichen Geist, um musikalische Gedankengänge und ihre Abweichungen von der charakteristischen Grundbefindlichkeit eines Satzes identifizieren zu können²⁸. Ein Gegenbeispiel zu dieser Musikanschauung bietet die Kompositionsweise C. Ph. E. Bachs bei einigen seiner Fantasien, wo nur der musikalische Vordergrund ohne Orientierung am Gleichmaß für den Zuhörer von Bedeutung ist²⁹.

Ein differenzierter Rhythmus entspricht demnach einem differenzierten Charakter, dem seiner Differenziertheit wegen Aufmerksamkeit entgegengebracht wird³⁰. "De poematum cantu et viribus rhythmici" aus dem Jahr 1673 von Isaac Voß ist eine seinerzeit einflussreiche Rhythmuslehre, die auch Sulzer und Forkel aufnahmen.

Mattheson verweist auf sie, ohne sich aber inhaltlich tatsächlich daran zu binden. Scheibe mag also Recht haben, wenn er vermutet, Mattheson habe dieses Buch nicht gründlich gelesen, auch weil er als Autor Gerhard Johann Voß angibt. Im Takt sieht Mattheson anders als Voß das Medium, die Klangfüße in ein rechtes Verhältnis zueinander zu setzen, so dass sie imstande sind, Empfindungen zu wecken³¹. Damit spricht er den von

28 Siehe dazu Sulzers Artikel „Einförmigkeit“ von 1792, Bd. II, S. 21; vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 89 f.

29 Vgl. Ebd.

30 Vgl. Ebd., S. 91.

31 Siehe hierzu Mattheson, J., Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, URL: commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_vollkommene_Capellmeister.pdf. S. 150 (P. 110, siehe auch P. 40 auf S. 209); vgl. Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Seidel 1975, S. 48 f.

ihm sogenannten geometrischen Verhalt der Taktgruppen zueinander an, der gleichbedeutend ist mit der kunstgerechten Verbindung der pedes bzw. Metren zu größeren Einheiten nach der Schulpöetik und -rhetorik³².

Es ist nach Sulzers Auffassung Aufgabe der Künste, angenehme oder unangenehme, lebhaft e oder schwache Empfindungen zu wecken, während es Aufgabe der Wissenschaften ist, mehr oder weniger deutliche Erkenntnisse zu vermitteln. "Sinnlich oder ästhetisch" sind laut Sulzer solche Gegenstände, die unmittelbare Empfindungen auslösen und den Menschen auf sich selbst zurückverweisen. Der sinnlichen Wahrnehmung einen eigenen Stellenwert einzuräumen, statt sie als bloße Voraussetzung für philosophischen Erkenntnisgewinn anzusehen, geht auf die Ästhetik A. G. Baumgartens zurück³³.

Die rhythmische Qualität bemisst sich für Sulzer nach der Übereinstimmung mit natürlichen Bewegungsgesetzen der Seele, denn für ihn steht der Ausdruck des Sittlichen bzw. des Leidenschaftlichen im Vordergrund³⁴.

Durchgehende Rhythmusmodelle und Klangfüße

In durchlaufenden Rhythmen, gemeint sind diejenigen Rhythmen, die einen längeren musikalischen Zusammenhang tragen, sieht der

32 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 77 f.

33 Vgl. Ebd., S. 87.

34 Siehe Sulzer, Untersuchungen [...] I, S. 18; vgl. Ebd., S. 88.

seinerzeit als Musiktheoretiker fragte G. Martini das „Prinzip sinn-
gemäßer Schönheit und Anmut“, ein „Pendant zur Symmetrie“ (wobei er
allgemein von „Rhythmus“ spricht)³⁵. Er war eher als Kontrapunktiker
bekannt, stand aber in Verbindung mit Metastasio beispielsweise,
dem bereits in diesem Kapitel angesprochenen Rameau und wurde auch
von Jommelli aufgesucht³⁶, zu dem Zach in musikalischer Nähe steht.
In seiner Auffassung von Rhythmus steht Martini Sulzer nahe, für den
Rhythmus in seinem Artikel von 1774 „alle einförmigen Folgen,
die sinnlich fassbar sind und periodisch eingeteilt werden“ sind³⁷.

Diese Anschauungen stehen eher in der antiken Tradition³⁸ als derjenigen,
die von I. Vossius ausgeht, der im 18. Jahrhundert ebenfalls viel gelesen
wurde, zum Beispiel von Mattheson, Scheibe, Riepel, Martini, Sulzer,
Rousseau und Forkel. Rhythmus ist nach Vossius das „Gesetz, das die
Verbindung der Pedes [also der einzelnen Klangfüße eines bestimmten
„Rhythmus“, der rhythmischen Ereigniseinheiten] zu sinngemäßen
poetischen und musikalischen Formationen regelt“³⁹.

Walthers Vorstellung von der „kunstgerechten Anordnung der Klangfüße“
und Scheibes Betonung der Wichtigkeit der Zäsur für den Rhythmus

35 Vgl. Seidel, W., Rhythmus/numerus, Heidelberg 1980, in: HmT – 8. Auslieferung,
Frühjahr 1981, III. (e), ohne Seite.

36 Vgl. Satori, C., Artikel: Martini, Giovanni Battista, in: Honegger, M.;
Massenkeil, G. (Hrsg.), Das große Lexikon der Musik, Bd. 5, Bordas 1976,
dt. Ausgabe: Freiburg im Breisgau 1981, S. 234.

37 Zitiert nach Seidel, W., Rhythmus/numerus, Heidelberg 1980, in: HmT – 8.
Auslieferung, Frühjahr 1981, IV. (2) und III. (e), ohne Seiten.

38 Vgl. Ebd., IV. (2).

39 Vgl. Ebd., IV. (2) und III. (3) (a), ohne Seite.

(Zäsur als Synonym für Rhythmus wegen des Gleichmaßes des entstehenden „Zesurtakts“) sind in diesem Zusammenhang ebenfalls zu beachten⁴⁰.

Zum Interesse an antiker Rhythmik während des 17. und 18. Jahrhunderts, die in enger Verbindung mit dem Bewegungsaspekt steht, passt die Ausbreitung von Tanzrhythmik in der Kunstmusik⁴¹. Schon Praetorius und nach ihm Mattheson haben richtig die Neigung zur Vier-, Acht- und Sechzehntaktigkeit von Tänzen bemerkt, wie es auch spätere Forschung bestätigt hat. Dreitaktige Einheiten findet man bei einem älteren Typus der Gigue z. B. vor⁴². Im Wesentlichen sind die zahlreichen verschiedenen Taktarten wie der Sechsvierteltakt wohl seit Praetorius mit der Darstellung bestimmter Tänze zu erklären, deren Bezeichnung zu Beginn des 18. Jahrhunderts üblicherweise neukomponierten Sätzen beigegeben wurde⁴³. Durch eine Schematisierung der vielfältigen gebräuchlichen Taktarten des Barock werden "topische Bewegungscharaktere" festgelegt, die für die Musik dieser Zeit wesentlich sind⁴⁴. Das Verhältnis zum Takt der wichtigsten elementaren rhythmischen Einheiten in Form der antiken Pedes ("Versmaße" bzw. "Klangfüße") wird nicht einheitlich verstanden zu dieser Zeit. Es gibt keinen Konsens über die Frage, ob eine Länge

40 Vgl. Ebd., III. (3) (d), ohne Seite.

41 Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 64.

42 Nach Danckert, W., Geschichte der Gigue, = Veröff. d. Musikwissensch. Seminars d. Universität Erlangen 1, Leipzig 1924, S. 16 und E. Mohr, Die Allemande, Zürich und Leipzig 1932; vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 83.

43 Vgl. Ebd., S. 77.

44 Vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 78.

nach wie vor 2 Kürzen entspricht⁴⁵. Anders als es bei den Versmaßen in der Antike der Fall war, bilden Pes und Takt nicht zwangsläufig eine feststehende Einheit, sondern das Verhältnis von Pes und Takt bleibt unbestimmt. Allein dem Takt billigt Mattheson deswegen die Fähigkeit zu, einer Melodie Einheitlichkeit zu verleihen⁴⁶.

Bezüglich der nachfolgenden Beispiele, die dem Bereich der durchlaufenden Rhythmen zugeordnet werden können, ist noch anzumerken, dass die im Text benannten Versmaße bzw. Klangfüße hier für sich betrachtet werden, auch wenn bestimmte rhythmische Einheiten manchmal im jeweiligen Zusammenhang am Ende eines Taktes anders bewertet werden (wie Mattheson erklärt), was hier nicht vertieft werden soll.

Im ersten hier aufgeführten Beispiel aus dem 3. Satz von KES lautet das durchgehende Modell für die H. [4tel-4/8el-4tel] (vgl. auch mit HR 362 (1), wo dieser Rhythmus [4tel-4/8el] ebenfalls eine Rolle spielt als rhythmisches Ausgangsmodell). Er wird weitgehend beibehalten bis auf 5 Takte vor den letzten beiden Takten, die gesondert zu sehen sind, wo er von 4teln abgelöst wird. Vorwiegend aus 8eln und 4teln ist der Violinrhythmus in Satz 3 zusammengesetzt, auch auf die einzelnen Takte des Satzes hin betrachtet. Viola und Vlc. bringen von T. 36 an 8el hervor (wie die die Vl.).

45 Vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 72.

46 Siehe hierfür bei Mattheson, J., Kleine General-Bass-Schule, Hamburg 1735, S. 92; vgl. Ebd., S. 74.

Der im Zusammenhang des Rhythmus [8el-Achtelpause] angesprochene Rhythmus [4tel-Viertelpause] von KomZ C18 (1) stellt bei KomZ C15 (2) anfangs die Begleitung von Vla. und Vlc., während Vl. 2 eine Pendelbewegung ausführt. Er wird hier erwähnt, weil er als rhythmische wiederholte fortlaufende Abfolge erscheint, die sich durch die Pausen von den gleichmäßigen Notenwerten abhebt, aber seltener als der Rhythmus [8el-Achtelpause] eingesetzt wird. Im Trio von KomZ C15 sieht das Verhältnis von 4teln und Pausen so aus, dass die Unterstimmen viertellastig sind und einige Takte ganz pausieren.

Mit dem Rhythmus [4tel-Viertelpause] enden wie bei Satz 1 längere Abschnitte von GS C22 (3). Mit Akkorden in den Vl. kombiniert erscheint er ab T. 186 als Nächstes, dazu kommt der "Partita Pastorale"-Rhythmus aus deren Satz 1 (aus dessen ersten Takten). Die T. 210 bis 215 bringen das Gleiche noch einmal.

Ein Rhythmus der Folge [Taktposition 1: Viertelpause, dann 3/4 in Folge] (quasi ein um eine Viertelpause ergänzter, verschobener Dreischlag – siehe unter „Motive und Figuren“) wird aus Satz 1 von KomZ C4 als Rhythmus auf den 2. Satz übertragen, wo er den Hauptrhythmus von Vl. 2, Vla. und Vne. in den Bereich von 8eln versetzt darstellt, so, wie im 1. Satz 4tel der Hauptrhythmus waren. Im 3. Satz lautet der Hauptrhythmus [3/8el-punktierte 4tel] in den Vl. – ein zweitaktiges Modell, das unter dem Aspekt von Länge und Kürze als Gegensatz zum Hauptrhythmus des 2. Satzes bzw. zu Takt 1 von Satz 1 anzusehen ist.

Einige Rhythmen könnten als durchlaufend bezeichnet werden wie die nachfolgenden. Jeder der T. 1 bis 6 des 1. Satzes von KomZ C20 enthält dasselbe rhythmische Motiv. Ein Echoeffekt wird durch

die Dynamik verursacht, die allerdings nur in den tieferen Streichern als Forte ausdrücklich benannt ist. Die T. 72 bis 75 sind rhythmisch aufgebaut wie die T. 1 bis 6, auf der Dominante beginnend, wiederholt wird hier nur der 2. Takt aus dieser Gruppierung. Das Wechselprinzip zwischen den Fl. und den Vl. wird beibehalten.

Eine gleichmäßige Rhythmusgestaltung der Vl. über einige Takte ist

1. Satz von GS C1 zu beobachten. Eine Reihe von punktierten Halben geht bis inklusive T. 93 in Vl. 1. Violine 2 hat auch eine solche rhythmische Folge wie Vl. 1 zeitversetzt von T. 90 an. Nachdem die Vla. in gleicher Weise eingesetzt hat [4tel-4tel-pkt. hN] wird die Gleichmäßigkeit im Fortschreiten mit einem Oktavsprung in Vl. 1 und einer übergebundenen Note in Vl. 2 beendet in T. 94. Zur durchgehend hörbaren Vl. 2 tritt noch einmal Vl. 1 mit der Oberterz hinzu und trägt mit ihr zusammen das Schema [4tel-4tel-pkt. hN] vor über einem übergebundenen Orgelpunkt. Der durchlaufende Rhythmus einer 4tel und 4/16teln in jedem Takt ab T. 13 unterstützt die neuerliche Verwendung und Abwandlung einer früher dagewesenen Tonleiter in Satz 4 von GS C1. Die in der ersten achttaktigen Periode T. 1 bis 8 enthaltene Tonleiter nach oben wird nach Sekundtakten gegenläufig (abwärts) und abgewandelt gebraucht: 4tel und Sechzehntelgruppe in jedem Takt, tonweiser Abstieg von der Doppeldominante zu Dominante, in den Fl. in der oberen Lage verbleibend, in den Vl. in den T. 14 f. eine Oktave versetzt.

Ein Beispiel eines rhythmischen Vierers, der sofort transponiert wiederholt wird, befindet sich im 1. Satz von GS C8. Die ersten 8 Takte sind in 2x4 rhythmisch zueinander parallel verlaufende Taktgruppen einteilbar.

Der einzige Unterschied der 2. zur 1. Taktgruppe besteht im Nach-oben-Versetzen um eine Terz der T. 3 und 4. Die Partita wird mit vier A-Dur-

Akkorden in den Vl. eröffnet bis T. 2 Taktposition 1, wobei Fl., Vla. und Vne. in 8eln die Terz dazugeben.

Das H. spielt in Vierteln den Grundton und ist außer in den T. 3 f. und 7 f. beteiligt, danach mit einem über alle Takte übergebundenen Orgelpunkt von T. 9 bis 16. So entstehen zwar achttaktige Einheiten, doch sie sind eher vom Hintergrund des durchlaufenden Rhythmus als von der Absicht, eine untrennbare achttaktige Einheit zu bilden, zu verstehen. Im selben Satz ist anschließend zwischen anders gestaltete Takte immer ein Takt mit 2 Achtelgruppen, die ein Terzpendel ausführen, und zwar umgekehrt wie in den Fl. in den T. 1 und 5, und eine zur Achteltriolen erweiterte Terz zu finden. Von der Tonhöhe her wird dieses Muster jedes Mal weiter nach oben versetzt. Die Fl. spielen ebenfalls einen größeren Melodiebogen. Ab T. 25 kommen Vla. und Vne. hinzu als Soloinstrumente. Sie ergänzen anfänglich den Grundton zum E-Dur-Akkord und bleiben dabei bis inklusive T. 26 im Flötenrhythmus, in T. 27 kadenzieren sie in 4eln zum nächsten Takt nach E-Dur hin. Von ihrer Anlage her (mit einer ständigen Wiederholung derselben rhythmischen Einheiten) und ihrer Taktzahl her korrespondieren die T. 21 bis 23 des 2. Satzes von GS C8 mit den T. 9 bis 11 des 2. Satzes.

Die Nutzung eines größeren Tonraums diesen gegenüber korrespondiert mit den T. 17 ff., für die dasselbe gilt gegenüber den T. 1 ff. Die T. 25 bis 28 Taktposition 2. 1 wiederholen die T. 1 bis 4 Taktposition 2. 1, an die von Taktposition 2. 2 bis zum Schluss dieselbe rhythmische Folge wie in den T. 8 Taktposition 2. 2 bis zum Ende des 1. Teils eine Quinte tiefer angehängt wird, mit dem Ton „a“ in allen Stimmen endend, zu Moll diesmal gehörig und nicht mehr zu A-Dur wie zu Beginn. Später ist dann für den 2. Teil des Menuetts (Satz 3) im Prinzip derselbe Rhythmus

kennzeichnend wie für das Trio – jedenfalls für das, was an ihm neu ist: das sind die T. 15 bis 22. Vom Trio unterscheidet ihn der auf Taktposition 1. 2 stehende Punktierungsrhythmus in 6 von 8 Takten, der ihm einen entschlosseneren Charakter gibt.

Bei Satz 4 von GS C9 ist die Wiederholung der 8 eine Einheit bildenden T. 39 ff. eine Gemeinsamkeit mit dem 1. Thema. Eine gewisse Dramatik wird in diesem Abschnitt durch das zweitaktige Modell der unteren Streicherstimmen und des H. [4tel-punktierte 8el-16tel-4/8el bzw. 4tel] – sie drehen übrigens die Folge der T. 29 f. um –, d.h. vornehmlich durch die Punktierungseinheit erreicht. Diese spielte schon bei der Ausgestaltung des 1. Themas des 1. Satzes eine Rolle.

Die Tonhöhe dort bleibt das „c“, während der folgenden Takte in 8eln lautet die Ausgestaltung der unteren Stimmen [4tel (c)-Viertelpause-4tel (g)-Viertelpause].

Einen „durchbrochenen“ durchlaufenden Rhythmus gibt es im 2. Teil des 1. Satzes von GS C2. Die H. spielen in den T. 62 bis 106 nicht mehr, vorher noch 2 Haltetöne (T. 57 bis 58 Taktposition 1. 1, T. 59 bis 61 Taktposition 1. 1). Der Rhythmus [hN-punktierte 4tel-8el-4tel] kennzeichnet die Fl. und unteren Streicherstimmen in den T. 57 bis 58 Taktposition 1. 1, T. 59 (ohne die letzte Viertel) und 60 bis 61 Taktposition 1. 1, T. 62 ohne die letzte 4tel und 63 bis 64 Taktposition 1. 1.

In den T. 141 bis 144 desselben Satzes wird der Rhythmus von T. 140, der an der früheren Parallelstelle nur in den H. durchgehend vorzufinden war, in 6 Instrumenten durchgehalten als Diminution des Rhythmus der ersten 4 Takte der Sinfonie.

Im Satz 3 von GS C4 erscheint rhythmisch zu Beginn des Satzes in den Vl., die unison spielen, erst zweimal dieselbe Taktfolge aus 2 Daktylen

sowie einem Takt in 16teln. Bei ihrem 2. Auftreten wird ein weiterer Takt in 16teln angehängt. Diese Takte verwenden die Intervalle Terz und Sekunde, wobei die Daktylustakte und die Takte in 8eln vor allem aus Terzen und die Takte in 16teln vor allem aus Sekunden bestehen. Bei Letzteren steht ein Oktavsprung in den T. 8 und 9, also in der 2. Taktgruppe, an 1. Stelle statt einer Terz. Dieses fiel zuvor schon in T. 7 auf, wo sie eine frühere Sekunde ersetzt und damit ein stärkeres Gewicht auf den Einsatz der Takte in 16teln legte. Die H. spielen ein rhythmisches Modell, das dem der Fl. ähnlich ist, dabei lassen sie eine Viertelnote aus. Einen abwechslungsreichen Rhythmus haben Vla. und Vne., die sich zwar an den Vl. orientieren, aber den Rhythmus von T. 2 durch eine hN ersetzen und T. 3 durch Viertelnoten. Sie tauschen die Notenwerte der T. 2 und 3 der Fl. aus. Nachdem die Taktgruppengröße von 4 auf 5 Takte erweitert worden ist, erscheint nun in den T. 10 bis 13 der Daktylus der T. 1 und 2 viermal, begleitet wird er von 16teln aus Terzen bzw. in T. 12 aus Oktaven in Vl. 2 und mit einem Orgelpunkt in 8eln der Tonika in Vla. und Vne., die dafür an 1. Stelle von T. 10 einen Impuls mit einer Oktave geben. Ab hier binden die H. erst den Tonikaton und mit einer kurzen rhythmischen Auflockerung beginnend den Dominantton über bis zur 1. Hälfte von T. 19. Viola und Vne. wechseln nun taktweise zwischen einer Viertelbewegung (aus einer Sexte in den T. 14 und 16 mit einer Terz in T. 18) und einem gebrochenen D-Dur-Dreiklang in 8eln in den T. 15 und 17. Der Daktylus in Vl. 2 in T. 14 ist sozusagen noch ein Überhang der vorigen 4 Takte, Vl. 2 geht dann aber in T. 15 wie Vl. 1 schon in T. 14 zu einem regelmäßigen Wechsel von Triller-Punktierungsmotiv auf jeder 1. Taktälfte mit 32steln und einem Quartsprung in 8eln bzw. wechselweise einer 8el mit Achtelpause über. Die Harmonie der Doppeldominante in

Vl. 1 wird nun in Akkorden ausgebaut, in den Fl. und H. mit einer
 abgewandelten Form des in T. 22 abgebrochenen abgewandelten
 Daktylusschemas (Taktposition 1 von T. 21 ist aufgeteilt in eine Achtel-
 pause und eine 8el). Später im Satz führt Fl. 2 mit 2/4teln zu einer hN,
 im Terzabstand zu Fl. 1, deren hN im Quartsprung erreicht wird,
 Letzteres auch in den Vl. Die Folge [4tel-hN] (als Klangfuß gedacht
 wäre dies ein Jambus) wiederholt sich sofort in H. 1, Fl. 1 und Vl. 1 führen
 mit aufwärtsgeführter ausnotierter Verzierung in 16teln zur nächsten hN in
 T. 56. Tonrepetitionen in 16teln begleiten dies in Vl. 2, Vla. und Vne.
 An anderer späterer Stelle im Satz befindet sich ein Gegenstück zu diesen
 Takten. Die Vl. werden u. a. zwischen den T. 66 f. und 70 f., die als Ein-
 schnitte einen langsamen Daktylus aus einer hN und aus 2/4teln dar-
 stellen, sparsam begleitet, und zwar immer im Rhythmus [hN-4tel]
 (ein Trochäus). Dieser Rhythmus wird von Vla. und Vne. mit einem
 Vorhalt ausgeführt in den T. 68 f., 72 f. und 76 f., in den T. 72 f. und
 76 folgende kommen die H. mit Quinten hinzu wie auch in den T. 78 f.,
 wo sich Vla. und Vne. rhythmisch an den Vl. orientieren. In T. 79 spielen
 sie stattdessen aber den Rhythmus der ersten beiden Takte des Satzes,
 die ab T. 81 wieder in den Vl. liegen (Vorhalte befinden sich ab T. 73
 auch in den Vl.).

An dieser Stelle soll der Trochäus noch für HZAN La 170 Bü 470 (2)
 als ein wesentlicher Rhythmus genannt werden.

Gliedernd wirken die Rhythmen Jambus und Trochäus [8el-4tel, 4tel-8el]
 im 3. Satz von RH Ms 824, der überwiegend aus Sechzehntel- und Achtel-
 ketten besteht. In der Melodie außerdem vorhanden sind die Figuren
 [8el-4/16tel], [pkt. 4tel] bzw. [4tel und Achtelpause], in Vl. 2

[Achtelpause-4/16tel], im Bass eher selten, aber doch einige Male [2/16tel-2/8el] (Letztere mit Oktavsprung abwärts).

Als Rhythmus tritt bei GS C24 / RH Ms 826 (1) ein Daktylus aus 8el und 2/16eln (mit Wiederholung) als neu auf, nachdem in diesem längeren Abschnitt 16tel ab T. 11 stärker genutzt wurden, erst mit Taktposition 4 als 4tel und dann nur mit 16teln Vl. 2 (Vl. 1 hatte zunächst vor ihren 16teln auf die Taktposition 1 und 2 eine einfache Punktierung.) Die gerade erwähnten 16tel stellen übrigens gebrochene Dreiklänge dar, als kürzere miteinander verbundene gleichartige Einheiten ein Pendant zu den Klangfüßen. Daraufhin folgt auch der Fanfarenrhythmus [8el-2/16tel-2/8el].

Auch der Fanfarenrhythmus beinhaltet einen Wechsel aus einer Länge und 2 Kürzen, ein Daktylusmaß. Der frühere Abschnitt, der bis T. 15 andauerte, endete mit einem Oktavsprung in Vl. 1. Solche Oktavsprünge am Ende von Abschnitten könnte man vielleicht auch mit denjenigen Silben am Ende von Versen vergleichen, die selbst aus dem Versschema ihrer Länge nach herausfallen (dazu gibt es allerdings keine Aussage der Theorie).

GS C24 / RH Ms 826 (3) beinhaltet fast durchgehend die für das Siciliano charakteristische Rhythmik [pkt. 8el-16tel-8el] (mit und ohne Legatobogen) und im Vne. [4tel-8el] (wiederholt), einen Trochäus.

KomZ C18 (3) weist eine typische Menuettrhythmik auf⁴⁷: [8el-8el-8el], [4tel-8el] (mit Legatobogen), noch häufiger [8el-4/16tel], [8el-4tel (mit Triller)-8el] (der letzte Takt in diesem Rhythmus geht mit einem Durchgang nach unten einher).

Die bereits angesprochenen Folgen aus gleichmäßigen hN wie im 4. Satz von GS C10 geben als Klangbild betrachtet ein Bild von Spondeen ab, die nach Mattheson für „etwas andächtiges, ernsthaftes und ehrerbietiges

und dabey leichtbegreifliches“ stehen. Im Gegensatz dazu können schnellere Notenwerte (schon 8el sind damit gemeint) einen hitzigen, feurigen Ausdruck annehmen, dann entsprechen sie dem Klangfuß „Pyrrhichius“⁴⁸. Aus den bereits gezeigten Beispielen geht die vielfältige Verwendung von gleichmäßigen Notenwerten hervor, die einen erheblichen Anteil an der Strukturierung der verschiedenen Sätze haben, einerseits durch die Verwendung sind der zuletzt genannten Klangfüße, wobei Matthesons Vorgaben sich bei Zach wiederfinden wie in der Kombination von Jambus und Trochäus im selben Satzzusammenhang, was laut Mattheson in Menuetten gerne geschieht⁴⁹. Dabei hat der Trochäus den Anteil des weniger „spitzigen“. Er ist auch „satyrisch[es]“, aber dennoch „unschuldig[es]“, seinen „ersten Nahmen“ hat er „vom Lauffen, und den zweiten vom Tanzen und Singen“⁵⁰. Riepel verweist darauf, dass die einzelnen Versmaße nicht per se für den Ausdruck eines bestimmten Affekts gehalten werden sollten, weil die charakteristischen Satzbezeichnungen und Begleitung beispielsweise ihren Teil zur Interpretation beitragen⁵¹. Andererseits können gleichmäßige Notenwerte, um auf sie zurückzukommen, zur Untermalung verschiedener anderer musikalischer Ereignisse dienen und drücken dabei durch ihre Gleichmäßigkeit die von Martini und Sulzer gewünschte Schönheit aus.

47 Vgl. mit der Darstellung bei Schwarzmaier, E., Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels: ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert, Regensburg 1978, S. 81. Die gegenwärtig nicht erwähnte Folge [4/8tel-4tel] darf nach Riepel eigentlich nur „durchschlüpfend“ vorkommen, da sie Schlusswirkung hat.

48 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 164.

49 Vgl. Ebd., S. 166.

Der für GS C24 / RH Ms 826 (1) als Rhythmus in Vl. 1 benannte Daktylus [8el-2/16tel] (mit Wiederholung) ist für WWW (4) kennzeichnend als häufiger Rhythmus mit Vorschlagsnote.

Das dem entgegengesetzte Modell des Anapästs ist in dem Abschnitt ab T. 97 von ZL (1) in der rechten Hand des Cb. als Rhythmus aus 2/8eln und einer 4tel prägend (dieser Notenwertmaßstab ist wegen eines anderen rhythmischen Modells, das in den Vl. beginnt, vorteilhaft (siehe T. 5 f., weil dadurch eine Symmetrie hergestellt wird).

Der 3. Satz von ZL beinhaltet in den Streichern die Rhythmik [4tel-8el] oder punktierte 4tel, wobei diese Takte pianissimo gehalten sind.

Bei KomZ C15 (2) kommt die gerade genannte Rhythmik ebenfalls vor.

Der 3. Satz von GS C11 ist aus nachfolgend genannten typischen Menuettfiguren zusammengesetzt: aus dem gerade genannten Rhythmus [4tel-8el], [pkt. 4tel] oder [4tel mit Achtelpause], [2/16tel-2/8el], [3/8el] (diese gibt es häufig und teilweise mit Staccato- und Legatobezeichnung zugleich („portato“) oder mit Legatobögen bei den letzten 2/8eln der Figur, auch abgewandelt [Achtelpause-2/8el]), [8el-4/16tel] und einmal [8el-pkt. 8el-2/32stel].

KomZ C9 (3) besteht ebenfalls aus bestimmten wiederkehrenden rhythmischen Bausteinen (Figuren), vergleiche mit Satz 1 und 2, wie [16tel-2/32stel-2/8el] mit Seufzer, das nächste Motiv besteht aus der Folge [pkt. 8el-2/32stel-8el], ein weiteres aus der Folge [8el-4/16tel],

50 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 166.

51 Vgl. Riepel, J., [Zweytes Capitel:] Grundregeln zur Tonordnung insgemein, in: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Frankfurt, Leipzig u. a. 1755 verwendete Ausgabe: Reprint aus: Emmerig, Th. (Hrsg.), Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/1), Wien, Köln, Weimar 1996, S. 103 bis 237, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 8.

wieder häufiger der Rhythmus [4tel-8el] (als Sextvorhalt vor der Quinte), der kadenziell umgekehrt verwendet wird (die 4tel ist dabei dominantisch bzw. doppeldominantisch). In T. 14 kommt ein neues Motiv [8el-2/16tel-8el] hinzu. Im nächsten Teil wechselt der Rhythmus [punktierte 8el-2/32stel-8el] mit aufeinanderfolgenden 3/8eln ab. Als einmal vorkommendes Über-brückungsmotiv treten 6/16tel in Folge in T. 23 auf.

Der Klangfuß Jambus [8el-4tel] bei KomZ C22 (3) ist aus Satz 1 und Satz 2 ein anderes Taktschema, das des Dreiertakts, übertragen. Gleichmäßige 8el (teils als Oktav-wiederholungen) und der Rhythmus punktierter 4tel (oder 4tel mit Pause) sind häufig, auch die bereits genannte Figur [8el-4/16tel] erscheint, Letztere ausschließlich im Taktschema 3x1+1 (das einmal).

Bei KomZ C22 (6. 1) ist das Gegenstück zum Jambus: der Trochäus [4tel-8el] teils mit Triller und Achtel-Vorschlagsnote enthalten.

Bei KomZ C22 werden die einander entgegengesetzten Klangfüße auf verschiedene Sätze verteilt, wie es zunächst scheint. Takt 22 (der letzte Takt des 2. Teils und außerdem zugleich T. 4, also etwa die Mitte des 1. Teils), wird im 3. Abschnitt umgedreht, d.h. seine Notenwerte 8el und 4tel.

Außer dem Modell dreier aufeinanderfolgender 8el finden sich bei KomZ C22 (6. 1) des Weiteren einzelne 8el im Staccato auf Taktposition 1 und das Gegenmodell dazu auf Taktposition 3, auch der schon früher erwähnte Akzentrhythmus [8el-4/16tel] ist wieder vorhanden als ein neuer Rhythmus des 2. Teilstücks.

KomZ C22 (6.2) ist komplizierter; bei 3/8eln in Folge geschieht eine Differenzierung durch Legatobögen über den letzten 2/8eln und durch

Forte-Piano-Wechsel sowie durch Sechzehnteltriolen. Auch spielen Punktierungen eine Rolle. 3/8el in Folge ohne besondere Ergänzungen sind weiterhin gegenwärtig.

Das Trio von KomZ C18 enthält den Rhythmus einiger Sprünge des 1. Mittelteils des Menuetts. Der Jambus [8el-4tel] entfällt, die umgekehrte Folge (Trochäus) [4tel-8el] aus dem Anfangsvorhalt des 1. Satzes erscheint hingegen einige Male, unabhängig davon auch punktierte 4tel.

Der Vorhalt der T. 14 und 18 ist derselbe wie der eben genannte aus Satz 1, also [4tel-8el]. In T. 10 befindet sich ebenfalls ein trochäischer Vorhalt aus 4tel mit Auflösung in einer 8el.

Als ein Takt in der Vla., der von ihrem Rhythmus durchgehender 8el abweicht, tritt der Trochäus [4tel-8el] in T. 7 des Menuetts von KomZ C14 auf.

Punktierte 4tel (der Rhythmus des Satzbeginns, der auch später enthalten ist) sind in Menuett und Trio von KomZ C14 enthalten, im Trio zusätzlich auch der Rhythmus [4tel-8el] (wie in T. 7) in Vla. und Vne., und nur in der Vla. der Rhythmus [8el-4tel], das viermal. Außer dieser rhythmischen Umstellung findet eine weitere bei der Folge aus Punktierung und 8el statt, die Beschreibung davon ist unter „Punktierungshythmus“ nachzulesen.

Der Trochäus [4tel-8el] ist auch im Finale von KomZ C14 (3) eingesetzt als wiederholter einzelner rhythmischer Takt. Er befindet sich zunächst in der Mitte des 1. Vierers gleich mit seiner ersten unmittelbaren Wiederholung. Der rondoartige Aufbau des Finales aus wenigen Einheiten ist in diesem Satz leicht überschaubar mit der Folge [12 bis 8 bis 12, 8 bis 12] zusammengehöriger Takte, bei denen die 12 Takte inhaltlich einander immer entsprechen. Takt 1 bildet eine Folge aus 3/8eln und T. 4 eine punktierte 4tel. Der 1. Abschnitt bis T. 12 wird wiederholt nach 8 Takten

des 2. Teils und nach 8 Takten des 3. Teils, im 3. Teil wird nur der Anfangston ausgetauscht: Da steht die Terz statt des Grundtons der Harmonie in Vl. 1. Die T. 9 und 10 sind auch ein wiederholter rhythmischer Einser aus 3 Achteln, Takt 11 dann ein Jambus [8el-4tel mit Triller]. Den Schlusstakt bildet hier eine punktierte 4tel. Die T. 13 f. und 15 f. stellen bei Zach 12 eine rhythmische Sequenz dar mit der bemerkenswerten Artikulation [staccato: 8el-legato: 2/8el] in Vl. 1 und 2 im taktweisen Wechsel, die als Abwandlung eines Daktylus aufgefasst werden könnte (als Abwandlung wegen des veränderten Verhältnis von Länge und Kürze). Die T. 17 bis 20 wechseln zwischen [8el-4tel mit Triller]-Rhythmus (aus dem vorletzten Takt von Teil 1) und 3/8eln in Folge (dem Rhythmus des vorigen Takts), hier erscheint also zuerst die umgekehrte Reihenfolge dieser Takte.

Der Trochäus [4tel-8el] und das Motiv [8el-4/16tel] mit Legatobogen zwischen der 8el und der ersten 16tel sind beide schon als vorletzter Takt von Satz 2, Teil 1 und 2 in den Vl. von KomZ C13 bekannt und kehren wieder im 3. Satz.

Im Unterschied zum 3. Satz fehlte dem zuletzt genannten Motiv die 8el. Es ist auch das Motiv, mit dem der Bass der 2. Vl. den Triller "abnimmt" in Satz 2. Dieses Motiv wird gegenüber Satz 2 nicht nur um eine vorangestellte 8el verlängert, sondern die Verlängerung geschieht nach T. 11 mithilfe eines Legatobogens auch nahtlos.

Der Jambus [8el-4el] wiederum wird häufig von Zach bei GS C19 (2) verwendet. Häufig sind bei GS C19 (3) punktierte 4tel, die zwischen Gruppen von aufeinanderfolgenden 3/8eln gesetzt werden.

Zwischen Gruppen von aufeinanderfolgenden 3/8eln werden bei GS C20 (3) anfänglich Triolentakte gesetzt und später der jambische Klangfuß [8el-4el], dabei steht häufig ein Triller über der 4tel, wodurch er eine gewisse Abwandlung erfährt.

Der Trochäus [4tel-8el] bei GS C21 (1) erfährt in Satz 2 den Zusatz eines Legato-bogens und wird als Lagenwechsel oder als Vorhalt wie in Satz 1 melodisch ausgeformt bzw. hier in Satz 2 in der diminuierten Form.

Ein häufiger Rhythmus im 2. Satz ist ebenso der Daktylus [8el-2/16tel] der auch teilweise mit Artikulationszeichen versehen ist in der Folge [Legatobogen-Staccatozeichen]. Auch in Satz 1 tritt er ausnahmsweise in T. 7 auf.

Ohne besondere Artikulationsanweisung stellt ein Daktylus [16tel-2/32stel] (mit Wiederholung) einen gebrochenen Dreiklang in der Ob. bei GS C22 (1) dar, die sonst anders rhythmisiert ist.

Bei KomZ C19 (1) ist er als [8el-2/16tel] (in Wiederholung) in T. 18 in Vl. 1 zu finden und in T. 19, 1. Hälfte in Vl. 2. Oft vorhanden ist er im 2. Satz im Dreiertakt. Halbtaktig erscheint der ebenfalls oft im 4. Satz. Im 3. Satz von KomZ C4 treten außerdem häufig der Jambus [8el-4tel] und selten und selten der Trochäus [4tel-8el] auf sowie die Figur [Achtelpause-2/8el] (mit Legatobogen oder staccato).

Die ersten 3 Takte von KomZ C3 (1) kommen so, wie sie sind, nicht wieder, wohl aber der Daktylus [8el-2/16tel] als Teilrhythmus ab T. 2 in den Vl. Dieser Rhythmus kehrt später häufig wieder. Der letzte Takt von KomZ C3 (1) lautet überraschenderweise ebenso auf den Rhythmus [8el-2/16tel]. Der Siciliano-Rhythmus [pkt. 8el-16tel-8el] ist vergleichsweise selten im 2. Satz zu hören, auf der 1. Takthälfte, häufiger der Trochäus [4tel-8el]. Der Trochäus [4tel-8el] sowie der Rhythmus

[4tel-2/16tel] sind beide im 3. Satz vorhanden. Dabei erinnert der zuletzt genannte Rhythmus an einen Daktylus aus 4tel und 8eln, wie er sonst öfter vorkommt, doch er entspricht ihm eben nicht ganz, so, wie KomZ C4 (3) der Hauptrhythmus der Vl. [3/8el-pkt. 4tel] nur etwa die Umkehrung (nämlich, was Längen und Kürzen anbelangt) von T. 1 der Vla. von KomZ C4 (1) war.

Der Rhythmus einiger Takte des Menuettsatzes von KomZ C14 (3) ist auch anderswo wiederzuerkennen im Finale, d.h. die Rhythmen [4tel-8el] (Trochäus) und die punktierte 4tel. Dabei treten beide etwas öfter auf, nicht nur der Trochäus, der in Menuette generell öfter eingefügt ist.

Im 4. Satz erscheint der Jambus in T. 17 und 19 dann als symmetrisches Gegenstück zum Trochäus noch vor T. 20, dessen Rhythmus einer punktierten 4tel wiederum auch aus Satz 3 entnommen ist, also noch vor dem Ende des Neuen des 2. Teils.

KomZ C5 (1) verwendet die rhythmischen symmetrischen Bausteine Anapäst [2/16tel-8el] und Daktylus [8el-2/16tel] unabhängig voneinander einige Male in dieser Reihenfolge. Der gerade genannte Anapäst ist in Satz 3 häufiger vorzufinden, hier tritt er in Folge auf (dreimal hintereinander). Dies geschieht in den T. 8 bis 10, in T. 8 tritt er in der gezeigten Version in 8eln auf, in den anderen Takten mit einer 4tel als seiner letzten Note. 2 bis 3 Takte hintereinander erscheint ebenfalls wieder der rhythmische Baustein einer punktierten 4tel, teils mit Vorschlagsnoten: zuerst mit Achtel-Vorschlagsnote, die zweite hat den Wert einer 16tel. Im 2. Teil des Satzes wechseln 3/8el in Folge mit Anapästen, die mit Legatobögen über den ersten beiden Noten und mit Staccatozeichen über der 3. Note versehen sind, ab. Dieser Rhythmus, allerdings nicht nur dieser, wird hier oft mit Vorhalts- bzw. Seufzermelodik kombiniert. Dies geschieht zu-

gleich in Vl. 1 und Vl. 2 und betrifft 4 Takte, ähnlich wie im Finale von KomZ C14, hier pausieren Vla. und Vne. Ähnlich sind sich die beiden zuletzt genannten Sätze, doch die Elemente werden etwas anders angeordnet.

3/8el in Folge gehören zu den grundlegenden Rhythmen von Menuetten, manche andere Figuren erscheinen nicht immer, die der punktierten 8el mit nachfolgenden 2/32stel.

Vergleichbar mit dem letzten Takt von KomZ C3 (1), wo der Daktylus [8el-2/16tel] plötzlich anders als am Ende von Teil 1 im letzten Takt erscheint, wird er bei GS C17 (1) ausnahmsweise in Verbindung mit einem Initial-Oktavsprung in T. 14 gebracht (der Oktavsprung befindet sich zwischen der 1. und der 2. Note des Rhythmus).

Der Anapäst kommt bei SeiSon VI, 2 einige Male vor mit der Folge [2/16tel-8el], und der Daktylus [16tel-2/32stel] bei B. S.p.C. (3) u. a. im vorletzten System des Satzes an dessen Anfang in Anlehnung an Satz 1. Er kommt in beiden Sätzen nicht oft vor. Im 1. Satz erschien er dort im drittletzten System umgekehrt als Anapäst.

Als Entsprechungen auf-einander bezogen (im Unterschied zu Symmetrien, die aufeinander bezogen sind), sind die Daktylen [8el-2/16tel] bei B.S.p.C. (4) komponiert: Sie befinden sich am Anfang von T. 1 und im 1. Takt von Teil 2 am Anfang.

Das Verhältnis einzelner Takte zu längeren Abschnitten

Im Folgenden soll das Verhältnis des einzelnen Takts zu mehreren betrachtet werden, erst theoretisch und dann praxisbezogen bei Zach. Eine Reihe von Tönen gleich langer Glieder zu mehreren Schlägen entspricht Sulzers Definition des Taktes, die in ihrer periodischen Einteilung der menschlichen Wahrnehmung Orientierung bieten soll⁵². Vergleichbar mit der antiken griechischen Vorstellung von Rhythmus als Ordnung der Bewegung schreibt Sulzer über Rhythmus, eine Reihe von Gleichartigem bekomme Abwechslung, bzw. werde eine "anhaltende Empfindung" um Mannigfaltigkeit ergänzt. Der Takt bietet Orientierung wenigstens in Absicht auf eine Eigenschaft der Einförmigkeit, indem man die Abmessung des 1. Takts auf das ganze Stück übertragen kann. der Einförmigkeit, indem man die Abmessung des 1. Takts auf das ganze Stück übertragen kann⁵³. Die im 19. Jahrhundert gebräuchliche Einteilung von Rhythmus, unter dem Sulzer die variablen, quantitativen Verhältnisse der Noten versteht, und Metrum, lässt sich auf Sulzer zurückverfolgen, weil Sulzer den Rhythmus auf den Takt als Maßstab bezieht. Außer dem Dynamik, Klangfarbe und weitere Parameter eine Rolle, nicht aber pathetische Akzente, Ornamente und Harmonik⁵⁴. Riemann stellt äußerst umfangreich Varianten verschiedenteiliger Taktarten vor, für die er auch 16tel als Ausgangsnote wert annimmt. Den Metren entsprechende Töne bzw. rhythmischen Folgen werden in seiner "Musikalischen Dyna-

52 Vgl. Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Seidel 1975, S. 90.

53 Einförmigkeit, allg. Th. II, S. 21; vgl. Ebd., S. 92.

54 Vgl. Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Seidel 1975, S. 91 f.

mik und Agogik" Motive genannt⁵⁵. Von "verschleiertem Rhythmus" spricht Koch in Bezug auf das Verhältnis von Taktgruppen, die im Wesentlichen gleichwertig, also gleich lang sind, ohne dass es äußerlich den Anschein hat, weil eine Taktgruppe in verkürzter oder ausgedehnter Form erscheinen kann⁵⁶. Dahinter steht die Erkenntnis, dass Gegensätze Rhythmus spielen für Sulzer Pausen, Lage der Töne, Artikulation, für die wahrgenommene Gleichwertigkeit rhythmischer Ereignisse wichtiger sind als ihre Ausdehnung im Satz⁵⁷. Um mit dieser Tatsache umzugehen, werden verschiedene Vorgehensweisen vorgeschlagen bzw. gefordert. Eine Ausgewogenheit herstellende Verbindung mit einem regulären Satzverlauf im Anschluss fordern Riepel und Kirnberger, Koch findet das nicht nötig⁵⁸. Eine Aufgabe des Komponisten besteht demnach darin, verschiedene melodische Teilstücke in geeignete neue Verhältnisse zum Takt zu setzen⁵⁹.

Unter Symmetrie wird auch „Spiegelungsgleichheit“ und eine „wechselseitige Entsprechung von Teilen in Bezug auf Größe, Form oder Anordnung“ und „übertragen auch: Ausgewogenheit“ bzw. die „harmonische Zuordnung mehrerer Teile“ verstanden⁶⁰. Der Vergleich

55 Vgl. Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Seidel 1975, S. 161.

56 1782–93, II, S. 343 f.; vgl. Rhythmus: eine Begriffsbestimmung, Seidel 1976, S. 94.

57 Vgl. Ebd., S. 94.

58 1782–93, III, S. 161 f.; vgl. Ebd., S. 95.

59 Vgl. Ebd., S. 75 f.

60 Vgl. Artikel: Symmetrie, in: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig überarbeitete Auflage. Einundzwanzigster Band, Mannheim 1993, S. 522.

des Rhythmus (d.h. an dieser Stelle der Wiederholung gleicher rhythmischer Einheiten) mit der Symmetrie im Sinne einer wahrgenommenen Gleichwertigkeit rhythmischer Ereignisse kann bei Zach mit Beispielen gestützt werden, bei denen ein einzelner Takt in das Verhältnis zu mehreren gesetzt wird wie nachfolgend erklärt:

In Satz 1 von KomZ C10 wird eine aus den T. 2 f. entlehnte rhythmische Motivik in den T. 9 f. in einen Takt gefasst (weil die T. 9 und 10 einander entsprechen). Damit ist sie zugleich aus dem Bereich der Tonika in den der Dominante versetzt. Die T. 53 f. des 3. Satzes von KomZ C10 gehen rhythmisch auf T. 17 zurück (sie sind gleich), im Unterschied dazu stellen die 8el dieser Takte eine mit Legatobogen versehene Sekunde dar, also eine andere Motivik.

Im 1. Satz von KomZ C16 stimmen die T. 61 bis 77 mit den T. 1 bis 17 überein (nun in A-Dur), aber ohne einen früher enthaltenen Dreiklang. Aus diesem Takten wird das rhythmische Modell der T. 74 und 76 ab T. 78 fortgesetzt bis einschließlich T. 80, danach folgt eine bemerkenswert lange Generalpause über ein einhalb Takte mit Fermate.

Der Rhythmus des Vne. in T. 26 des 1. Satzes von GS C7 wird in T. 30 wiederholt und verdeutlicht so nachträglich eine Taktgruppenanalogie zu den T. 23 bis 26.

Die Wiederholung einzelner Takte im 1. Satz von GS C1 begründet unter anderem die rhythmische Ähnlichkeit des 1. und des 2. Themas. Thema 2 nimmt in T. 27 die oberen Töne aus T. 1 in anderer Reihenfolge und einen neuen Ton (a1) dazu, wobei rhythmisch gegenüber T. 1 eine leichte Verschiebung eintritt. Gemeinsam ist beiden Takten die punktierte 8el auf Taktposition 3 und Taktposition 1 nächsten Taktes als Zielton anzustreben. Der Rhythmus aus T. 5 findet sich ebenfalls in T. 2 des

2. Themas und dann in T. 31 den Fl. wieder. Takt 27 wird wiederholt in den T. 53 und 55 und dazwischen in T. 29, 33 und 35. Von Sekunden und von Sprüngen über fortlaufenden 8eln in der 2. Vl. ist die Taktgruppe 42 bis 49 bzw. 50 Taktposition 1 in Vl. 1 geprägt: Es sind jedes Mal große Sekunden. Die Viertelbewegung ist schon vorbereitet in T. 30 und deswegen nicht überraschend.

Einen bestimmten Taktrhythmus in eine andere Taktart zu übertragen ist auch möglich, was zwischen Satz 2 und Satz 3 von GS C7 stattfindet. Bei Satz 2 handelt es sich um ein Wiegenlied, dessen Rhythmus der Vla [hN-4tel] aus den T. 9, 11 und 12 zunächst in Vla. und Vne. in Satz 2 wiederholt wird und später dann Satz 3, 1:1 in den Zweivierteltakt des 3. Satzes übertragen. Eine Aufwärtsbewegung von längeren Noten, wie hier in den T. 17 bis 22, kam bereits im 1. Satz in den T. 89 ff. vor, dort taktgemäß in punktierten hN (was an anderem Ort bereits beschrieben wird). Darüber hinaus gibt es auch in diesem Satz, wie bereits genannt, eine Entsprechung eines einzelnen Takts (des letzten) mit früheren rhythmischen Einheiten des 1. Satzes.

Im 2. Teil des 1. Satzes von GS C8 zieht sich über 8 Takte der Rhythmus [8el-8el-Pause], der zum 1. Mal in T. 3 vorkam und dann in T. 7. Motivisch sind diese 8 Takte von gebrochenen Dreiklängen wie im längeren Abschnitt zuvor bestimmt. Im Trio von GS C8 ist die Entlehnung der T. 41 bis 44 von T. 4 und T. 8 des 1. Satzes sofort zu erkennen, dessen rhythmische Elemente erhalten bleiben und nur die 8el mit nachfolgender Achtelpause, die dort auf Taktposition 1 stand, nun auf Taktposition 3 platziert wird. Die abwärtsgehende Sekunde der T. 41 bis 43 ist rhyth-misch auf die Folge [4tel-8el] verteilt wie in T. 4 des 1. Satzes. Sogar der Quartsprung in T. 43 ist umgekehrt im Übergang von T. 2

zu T. 3 vorzufinden. Rhythmik und Melodik von Vl. 1 (Vl. 2 spielt im Terzabstand) von T. 44 entsprechen genau T. 30 und T. 34 aus dem ebenfalls von Sekunden geprägten Abschnitt der T. 29 bis 35 des 1. Satzes; Ein Quartabgang in 16teln in T. 44 auf Taktposition 3 in den Vl. hat auch zu den jeweils letzten beiden Takten des 1. Teils geführt. Ein Takt in 16teln mehr am Ende des Satzes unterscheidet die Reprise des 1. Satzes von GS C8 vom 1. Teil an entsprechender Stelle. Wieder bei einer Reprise, im 4. Satz von GS C8, wird ein Unterschied zum früheren Verlauf hergestellt durch einen Takt mehr mit einem früheren Rhythmus, hier mit dem Rhythmus eines früheren Abschnittsbeginns.

Vor dem Einsatz einer Bewegung der Vl. in 16teln ist ab T. 10 im 4. Satz von GS C9 alle 2 Takte der rhythmische Aufbau des 1. Takts zu hören, wobei die Sechzehntelgruppe immer ein Quartabgang ist. Dieses Motiv fand sich schon im 1. Satz in T. 23, mit dem das 2., ebenfalls von Quarten geprägte Thema begann (siehe T. 24 von Taktposition 1 zu Taktposition 2 von T. 26).

Ein einzelner Takt als rhythmisches Motiv wird bei GS C2 (1), Teil 2 in verschiedene Stimmen gesetzt. Der Rhythmus von T. 69 der Vl. und Fl. ist der von T. 12 der Vla. und des Vne. Eine Folge von Einzelnote, Punktierungseinheit und 4 Tönen des gleichen Notenwerts, die sich auf die T. 69 und 70 verteilt, war schon vorgebildet in T. 19. Die Sonderstellung von T. 19 zeigt sich in der Reprise, weil er erkennbar ausgelassen wird. Verschiedene rhythmische Entsprechungen prägen den dritten achttaktigen Abschnitt des 3. Satzes von GS C2. Der Rhythmus von Vla. und Vne. in den T. 2 bis 4 wird von den Fl. aufgegriffen als 2 Terzaufgänge mit Terzabstand mit zweimal denselben Tonhöhen. Vor den Takten in 16teln wurde ein zusätzlicher Takt mit einer neuen rhythmischen Anordnung

gestellt, nämlich der von T. 6 des Satzes der Vl., verschoben um eine klingende 8el. Die 8el der Fl. werden von den Vl. eine Oktave höher in 32steln ausgeführt, Vla. und Vne. begleiten in diesen Takten mit ihrem Rhythmus der T. 9 f., dann folgen 4/8el aufeinander.

Die melodisch-rhythmische Folge mit Vorschlagsnote der Fl. und Vl. von T. 20 kann im Zusammenhang dieser Sinfonie als Zusammensetzung aus dem Sechzehntelmotiv der T. 31 und 33 in den Vl. im 1. Satz und der abwärtsgehenden Sekunde der T. 7 ff. in 8eln des 1. Satzes empfunden werden, ebenso beinhaltet es melodisch die Sekunden der T. 65 ff.

Bei der Wiederholung dieser Takte des 3. Abschnitts ist der letzte durch den Rhythmus des 12. Takts ohne Triller ersetzt.

Einige rhythmische Besonderheiten weist die Reprise von GS C4 (1) auf. Ab T. 131 Taktposition 4 wird der Rhythmus von T. 123, Taktposition 4. 2 bis T. 124 Taktposition 3 erst zweimal vollständig wiederholt und dann viermal in einer verkürzten Fassung. Eine verkürzte Fassung haben Vla. und Vne. unterdessen wiederholt eingeworfen. Das Motiv [8el-16tel-2/32stel] führt danach zu einer punktierten 4tel, nach der es wiederholt wird. Es befindet sich jeweils vor seinem Vorkommen in den Vl. auch in Vla. und Vne. in den T. 134 und 135. Danach bleibt die Motivik gleich, aber die rhythmische Folge ist umgestellt. Hierauf folgen die T. 131 Taktposition 4. 2 bis 133 Taktposition 3, daran schließen sich die T. 135 Taktposition 4 bis 144 Taktposition 3 an, so dass der 1. Satz mit Akkorden in Vl. 2 endet. Hier werden rhythmische Folgen mit den Abmessungen ganzer Takte wiederholt, doch nicht an gegebenen Taktstrichen orientiert. Ein einzelner Takt wird in Satz 3 von GS C4 wiederholt, der Rhythmus von Vl. 2 in T. 42 stellte bereits die von Vla. und Vne. ausgeführte Begleitung der T. 35 und 41. Es erscheint in Vl. 2 und Vl. 1 in T. 79,

in Vl. 2, Vla. und Vne. auch in T. 80. Im 2. Teil des 2. Satzes von GS C4 erscheint die Rhythmik von T. 1 zweimal hintereinander zu Beginn in den T. 19 f., was Vl. 1 und die Fl. betrifft. In Vl. 2 erscheint er nach einer Auftaktachtel in T. 20.

Nachdem ein neuer Rhythmus in den T. 22 f. des 1. Satzes von KomZ C10 aufgetreten ist, greift T. 25 wieder auf den vorherigen Abschnitt zurück, aus dem dieser Rhythmus bekannt ist. Zur gleichen Zeit bringen die Vl. einen Gedanken in Moll hervor, der seinerseits ab T. 29 in gelockerter Form wiederholt wird. Im 3. Satz spielen die Vl. in den T. 17 bis 24 eine Melodie im Terz- und Sextabstand. Sie haben dreimal denselben Rhythmus vor T. 20, der im vorherigen Teil häufiger vorkam: [4/8el-4tel]. Die T. 21 bis 23 entsprechen den T. 17 bis 19. Takt 24 ist anders als T. 20 vom Rhythmus her. Der Rhythmus von 3/4teln auf einen Ton in Folge ist noch in den T. 1 und 2 zu finden in den tieferen Streichern in diesem Abschnitt, dann eine Auflösung in 8el, in der Vla. schon in T. 2. Flöten spielen nur in T. 20, mit H. und Vl. zusammen haben sie denselben Rhythmus. Die T. 29 bis 32 sind genauso gestaltet wie die T. 17 bis 20 des vorherigen Teils, dabei liegen anders als vorher immer durchgehende 8el in den tieferen Streichern. Im nächsten Teil der T. 33 bis 40 entsprechen die T. 33 f. und 37 f. einander rhythmisch, dabei hat der jeweils 1. Takt auf Taktposition 2 und 3 eine Punktierung, die zur 4tel ergänzende 16tel vorangestellt, so dass der Rhythmus aus T. 25 des vorherigen Teils umgestellt ist.

Ein Takt im 1. Satz von GS C2 beginnt einen Abschnitt und beschließt ihn in 8eln in T. 26. Ebenso befindet er sich in dessen Mitte, die übrigen beiden andersartigen Takte sind sich ebenfalls gleich.

Im 2. Satz von GS C6 befindet sich eine rhythmische Wiederholung in T. 9 von T. 5. Takt 4 hat mit T. 1 die ersten beiden Notenwerten in vertauschter Reihenfolge gemeinsam (in T. 1 mit dem lombardischen Rhythmus) und die nächsten beiden Töne, die eine Quarte bilden, auch in vertauschter Reihenfolge und verändertem Rhythmus. Die Ausgestaltung der 1. Taktposition des 2. Takts wird in T. 7 von Vl. 1 aufgegriffen und auf dessen 2. Taktposition die rhythmische Einheit mit Punktierung und Triller von Taktposition 1 in T. 6, mit dieser ist auch T. 8 rhythmisch gestaltet. Bei KomZ C4 (1) erscheint der Rhythmus der Vla. aus T. 1 später mehrmals in Vl. 1, anfangs unterbrochen und dann aneinandergereiht. Im 2. Satz erscheint in einzelnen Takten der lombardische Rhythmus und dazu wieder der Violen-rhythmus aus Satz 1, T. 1 angepasst an den Zweivierteltakt und deshalb diminuiert, der auch wenig später zu den Sextolen gesetzt wird.

Das Verhältnis zweier aufeinanderfolgender Takte zu längeren Abschnitten

Nicht nur einzelne Takte werden rhythmisch an späterer Stelle im Satz wiederholt, auch auf zwei aufeinanderfolgende Takte kann dies zutreffen. Die rhythmische Folge der T. 33 und 34 beginnt einen weiteren Teil im 3. Satz von KomZ C10, sie wird noch einmal wiederholt in den T. 43 und 44. Der letzte Takt dieses Teils ist rhythmisch wie der des letzten Teils gebaut.

Eine solche Wiederholung ereignet sich im 2. Satz von KomZ C16 vor einem Halbschluss. Viola und Vne. sind ständig zugegen. Je zweimal dasselbe Begleitmuster haben sie im nächsten Abschnitt mit den T. 7 f. als

Orgelpunkt in 8eln auf dem Ton „a“ und in den T. 10 f. mit punktierter 8el, Oktavsprung in 16teln, Quartabgang in 16teln, dazwischen in T. 9 derselbe Rhythmus wie eben, statt Oktavsprung ein Quintsprung in den 2. Stimmen. Der Oktavsprung der T. 10 f. hat ein Vorbild in T. 4. Die T. 10 f. bilden einen Halbschluss im Unison. Im gleichen Satz gibt es gleichzeitig eine Wiederholung der beiden Anfangstakte von Vla. und Vne.

Rhythmisch gleich gebaut wie T. 19 ist T. 22. Die Vl. lassen dort auf punktierte 8el und 16tel einen Triller folgen, in Vla. und Vne. findet sich wieder der Rhythmus der beiden Anfangstakte des Satzes.

Im 2. Trioteil von GS C1 steht rhythmisch an 1. Stelle von T. 43 eine Triole, dann eine hN mit Triller, dieselbe wie in T. 176 von Satz 1 mit demselben Zielton im nächsten Takt, der aber punktiert ist.

Bei GS C2 (1) leitet T. 14 mit einer Tonleiter in den Vl. im Terzabstand zur Wiederholung der T. 5 und 6 über. Bis hierhin lag der Schwerpunkt der Formgebung im rhythmischen Abwechslungsreichtum, ab T. 17 kommt eine stärkere melodische Bewegung dazu (darauf wird an anderer Stelle in diesem Kapitel noch eingegangen). Die 1. Hälfte der T. 17 bis 20 entspricht rhythmisch der 1. Hälfte der T. 15 und 16 bzw. 5 und 6, die 2. Hälfte mischt Elemente der T. 7 bis 10 und 14, nämlich deren 8el einerseits und der T. 12 und 13 andererseits: Punktierungsmotiv in diminuerter Form in T. 17, T. 18 mit einer Vierergruppe in 16teln – und nur 8el in T. 19, in T. 20 nur 16tel. Die letzten beiden Takte des 1. Teils 45 und 46 bestehen aus D-Dur-Akkorden mit einem Wechsel der oberen Tonhöhen und einer Abwandlung der rhythmischen Folge der T. 5 und 6, Taktposition 2 von T. 46 leitet mit einem gebrochenen Akkord in 8eln zur Wiederholung des 1. Teils bzw. zum 2. Teil über. Im 2. Teil binden die H. im Abschnitt der T. 53 bis 56 keine Haltetöne über wie

an der früheren Parallelstelle, sondern sie wechseln zwischen Dominant- und Doppeldominantton. Bevor 2 Takte noch einmal auf diese Taktgruppe anspielen (die T. 62 f.), wechseln Tonleitertakte in 16teln (die T. 57 und 59 f.) mit einer einfachen abwärtsgehenden Tonleiter in 8eln. (mit den T. 58 und 61, auch schon T. 56) ab. Erstere werden von den Vl. ausgeführt, Letztere von den Vl. und der Vla.

Rhythmisch nehmen im 3. Satz von GS C4 die T. 73 bis 75 in den Vl. ihren Rhythmus der ersten beiden Takte an und einzelner späterer Takte. Durch das Fehlen einer 8el in der Mitte von T. 77 wird dieser Rhythmus als Nächstes abgewandelt; mit einer Pause am Taktende von T. 65 beschloss er den 1. Rahmenteil.

Eine erste sechstaktige Einheit in A-Dur ist im 2. Satz von GS C6 nach einer Wiederholung des Begleitmusters von Vla. und Vne. der T. 2 f. in den T. 4 f. abgeschlossen.

Im 2. Teil des 1. Satzes von GS C8 schließt sich an einen Abschnitt, der mit einer 4tel auf Taktposition 1 von Takt 28 endete, eine Bewegung in 8eln über 2 Takte an, die zu den früheren T. 9 bis 20 Taktposition 1 in originaler Tonhöhe führt.

Wiederholte Rhythmen, die länger als zwei Takte dauern und wiederholt werden

Rhythmen, die länger als 2 Takte andauern, werden ebenfalls wiederholt.

Im 1. Satz von KomZ C20 tritt die rhythmische Folge aus den T. 7 ff. in den T. 14 bis 21 auf, diesmal nur von den Vl. getragen, dabei hat sich die melodische Folge der Takte mit Punktierung geändert. Nur die Vl. spielen in den T. 84 bis 91, motorische 8el in Vl. 2 halten die Spannung.

Violine 1 zeigt erst langgezogene punktierte hN, dann den lombardischen Rhythmus und 4tel mit Vorschlag. Die T. 88 bis 91 wiederholen dieses Muster von den Tonhöhen her nach oben versetzt. Der zuletzt beschriebene Fall stellt eine Sequenzierung dar. Auf Sequenzierungen soll an anderem Ort noch eingegangen werden.

Bei einer Wiederholung einer Taktgruppe im 1. Satz von KomZ C16 werden einzelne Takte in 8el aufgelöst, daneben kommt es auch zu einer Veränderung einzelner 4tel: die T. 44 bis 47 wiederholen die vorherigen 4 Takte, dabei sind die T. 40 und 42 in 8el aufgelöst (beides sind die gleichen Sekunden), und die T. 45 und 47 sind wie die T. 41 und 43, die letzte 4tel ist wieder verändert, aber anders als vorher: vorher gab es einen Sprung zum Ton e2 nach oben, nun einen zum Ton e1 nach unten. Der 2. Satz von KomZ C16 ist wegen seiner Ausformung im Bereich der Rhythmik und Melodik interessant, das Harmonische steht in diesem Satz nicht im Vordergrund. Vorbild für die Taktgruppen 13 bis 16, 17 bis 22, 23 bis 27 (T. 23 ist noch Ende des Abschnitts eben) und 24 bis 26 (Letztere sind rhythmisch gleich) sind die T. 1 bis 4. Die Rhythmik wurde verändert hin zu gleichmäßig verlaufenden 16teln ohne Pausen in den Fl. und in Vl. 1. Flöte 2 und Vl. 2 binden die 8el des Auftakts über und bleiben bis zu T. 14 Taktposition 2 im Rhythmus von 4teln mit dem Ton h1. Viola und Vne. sind rhythmisch den ersten beiden Takten entsprechend, hier bewegen sie sich aber im E-Dur-Bereich. Dieser Rhythmus wird nach T. 15 abgelöst von einem anderen, der demjenigen ab T. 9 ähnelt. Auch hier gibt es eine Abwandlung hin zur Verwendung eines kleineren Notenwerts [punktierte 16tel-32stel] statt [punktierte 8el-16tel]. Das Motiv der eben genannten Punktierung befindet sich in Fl. 2 und Vl. 2 schon auf der 1. Hälfte von Taktposition 1

im selben Takt (in Vla. und Vne. auf Taktposition 1. 2). Auch hier gibt es eine Abwandlung hin zur Verwendung eines kleineren Notenwerts [pkt. 16tel-32stel] statt [pkt. 8el-16tel]. Das Motiv der eben genannten Punktierung befindet sich in Fl. 2 und Vl. 2 schon auf der 1. Hälfte von Taktposition 1 im selben Takt (in Vla. und Vne. auf Taktposition 1. 2). Im 4. Satz von KomZ C16 folgt auf einige Takte im Piano ein Forteabschnitt (siehe ab T. 123), in dem Vla. und Vne. im kurz zuvor verwendeten Rhythmus der 1. Vl. die Tonfolge [Oktavsprung aufwärts-gebrochener A-Dur-Akkord abwärts] wie schon einmal in den T. 59 bis 61 wiedergeben, die Vl. spielen ebenso einen gebrochenen A-Dur-Akkord abwärts in 16teln. Zum neuen Orgelpunkt auf dem Ton „a“ in den H. kommen die Fl. hinzu. Die T. 147 ff. sind gegenüber ihrem Vorbild mit demselben Rhythmus in der Reprise um 5 Takte verlängert, gemeint ist der Rhythmus [4tel-2/8el] der T. 48 ff. Ab T. 158 Taktposition 2 sind die T. 54 ff. zu erkennen, hier auch mithilfe von zusätzlichen Trillern auf jeder Taktposition 2 eines jeden Takts platziert.

Im 2. Satz von GS C7 kommt der neuerliche Einsatz der Melodie der ersten Takte ab T. 19 ohne die Verzierung der letzten 8el c2 in T. 2 aus und bricht die Weiterführung der Melodie mit der Wiederholung des Tons "a" bzw. „d“ in Vla. und Vne. ab, in der sich die T. 4 folgende des 1. Satzes [Punktierung und dann Oktavsprung] wiederfinden, hier ohne Tonhöhenwechsel und mit zwei eingeschobenen 8eln.

Ein rhythmisches Muster des 1. Satzes von GS C1 wiederholt sich an späterer Stelle im Satz. Nach 3 Viertelpausen setzt Vl. 1 mit der Folge [4tel-4tel-pkt. hN] ein, wie sie bereits aus den T. 30 f. bekannt ist, dort allerdings mit Überbindung. Es folgt ein längerer Abschnitt aus zwei rhythmisch gleich geformten Untertaktgruppen (der T. 102 f. und 104 f.),

einer Einheit von T. 106 bis 107 Taktposition 1 und eines weiteren von T. 107 Taktposition 3 bis T. 109. Streng genommen gehören die T. 110 f. des sich anschließenden Themeneinsatzes in der Grundtonart noch zu diesem Forteabschnitt, dessen Schluss sie bilden. Bei näherem Hinschauen ist der Rückbezug der T. 102 fortfolgende auf Thema 2 erkennbar, denn es ist auch viertaktig und hat die stärksten Betonungen alle 2 Takte auf Taktposition 1. Die in je 2 Takten enthaltenen 5 Sechzehntelgruppen drehen von der Bewegungsrichtung her in etwa die jeweils ersten Gruppen in 16teln der T. 21 bis 24 um. Mit ihnen verglichen sind sie krebsläufig und stellen statt des Abwärtssprungs einen Aufwärtssprung an ihr Ende. Wieder begegnet man im Trio der rhythmischen Folge des 2. Themas des 1. Satzes zu Beginn, aber mit einer Umstellung von punktierter 8el und 16tel (es ist also nicht mehr der lombardische Rhythmus). Die ersten 4 Takte des 2. Trioteils haben eine eigene Ausprägung durch ein Glissando der 1. Fl. in T. 1 eine Oktave nach oben von T. 37 nach T. 38 und schrittweise Hin-und-her-Bewegungen in 16teln in T. 39 sowie durch den Rhythmus von Thema 2 aus Satz 1, diesmal in originaler Ausprägung. Die Vl. spielen fortwährend den Ton d1. Die Fl. haben im 4. Satz von GS C1 wie auch das H. auf Taktposition 1 der Tonleitertakte ihre Stimmen fortgesetzt und bewegen sich in den T. 117 bis 120 gegenläufig zu den Vl. Das H. hat an dieser Stelle 2 Takte Pause und bindet dann einen Ton von T. 119 zu T. 120 über. Diese beiden Takte werden auch von den Fl. und Vl. mit halben Noten und Vorschlagsnoten beschwert. Unterlegt ist dieser Vierer mit motorischen 16teln, d.h. einem taktweisen Orgelpunkt in Vla. und Vne. Er ist dem Vierer der T. 39 ff. nachempfunden, der ebenfalls auf eine D-Dur-Tonleiter folgte.

Im 4. Satz von GS C8 setzt sich eine Melodie in Vierergruppen aus 16teln auf Taktposition 2 der 1. Vl. in Bewegung, oder besser gesagt: die 1. Hälfte der Melodie, denn es ist dasselbe Melodiestück aus dem 1. Satz in den T. 29 f. und 33 f., hier in A-Dur. Dessen originale Rhythmik ist in Fl. 1 abzulesen, von T. 5 Taktposition 2 bis T. 8 Taktposition 1 auch in Fl. 2, wo es bei der Wiederholung in Fl. 1 von seinem letzten Ton ausgehend wiederholt wird.

Im 1. Satz von GS C9 sind 4 Takte von einem Wechsel zwischen A-Dur und d-Moll bestimmt, von einzelnen 4teln auf Taktposition 1 in den Fl. und tieferen Streichern, von ihrem Rhythmus der Anfangtakte in Vl. 2 und von Triolen in Vl. 1. Im 4. Satz von GS C9 wird ein dreitaktiges Modell zweimal hintereinander gebracht als eine Art Vorlauf zu einer Tonbewegung, die weiter oben gelegen stattfindet. Der 1. Takt und der 4. Takt sowie auch der 7. Takt, nach dem die Tonbewegung weiter nach oben geht, bilden die Taktpositionen 1 und 2 des 1. Takts aus dem 1. Satz ab. Dazwischen liegen 8el als 3 Quarten und Terzaufgang. Dazu kommen 4tel der übrigen Instrumente. Im Quartmotiv, den zwei aufeinanderfolgenden rhythmischen Einheiten zu je 2 Noten und dem Rhythmus des 3. Takts im 3. Satz von GS C2 kann man eine Variation der ersten 4 Takte des 2. Satzes sehen.

Verschiedene Rhythmen

Verschiedene Rhythmen spielen bei den nachfolgenden Beispielen eine Rolle. Die Einleitung eines neuen Abschnitts, der insgesamt rhythmisch etwas komplizierter ist in Satz 2 von KomZ C10, passiert mit den tieferen Streichern im Forte.

Im 1. Satz von KomZ C20 stellt eine Flöte-solo-Stelle eine Taktgruppe mit verschiedenen rhythmischen Zusammensetzungen dar, was wohl als ein barockes Modell rhythmischer Anordnungen bezeichnet werden könnte, wie es Gratl für die Kirchenmusik Zachs schon festgestellt hat. Für die Prager Werke, die wohl vor 1742 entstanden sind, benennt Gratl die Rhythmik als barockes Erscheinungsbild einer „Klangteppichkomposition“, wobei den einzelnen Stimmen je ein bestimmtes rhythmisches Modell zukommt⁶¹.

Zachs „reiche, differenzierte Rhythmik“ sieht Gratl als „dem galanten Stil wesentlich“⁶². Die oben genannte Taktgruppe setzt nach T. 106 ein, der in einer Aufwärtsbewegung in 8eln besteht, die zu den nächsten Takten hinführt.

Die Vl. spielen mit den (Solo-) Fl. colla parte, allerdings nur je eine 8el auf jeder 1, wohingegen die Fl. punktierte hN sowie eine Überbindung von T.111 zu 112 spielen. Die H. setzen in T. 107 mit 2/4 an zum gebundenen Orgelpunkt, der sich bis T. 113 Taktposition 1 erstreckt. Viola und Vne. unterliegen diese Takte mit durchlaufenden 8eln. Das Ungewöhnliche an der 1. Hälfte des 4. Satzes von KomZ C20 ist die rhythmische Ungleichheit der Vl. über 4 Takte. Violine 1 hat rhythmische Motive im Rhythmus von 2 Takten und Vl. 2 hat je auf Taktposition 1 eine 8el mit dem Ton „e“. Diese rhythmische Ungleichheit von Stimmpaaren spielt erst im 2. Teil des Satzes wieder eine Rolle, aber auch dort sind an der betreffenden Stelle

61 Vgl. Gratl, F., Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs (1699?/1713–1773): Philologische und stilkritische Studien, thematisches Verzeichnis, Innsbruck 2002, S. 184.

62 Vgl. Ebd., S. 189.

wieder einige Regelmäßigkeiten neuer Stimmpaare zu erkennen.

Seit den eben genannten Takten ist die in allen Takten bis zum Schluss präsente Flötenstimme als Solostimme bezeichnet. Sie spielt einen engen Tonraum und bewegt sich am Schluss vom Ton a₂ eine Oktave tiefer gelegenen Ton „a“ mit einem dazwischenliegenden Motiv mit einer Punktierung. Horn, Vla. und Vne. haben während der T. 19 bis 22 Pause, bei Takt 23 wird innerhalb von Stimmgruppen nicht mehr nach haben während der T. 19 bis 22 Pause, bei T. 23 wird innerhalb von Stimmgruppen nicht mehr nach Stimmen 1 und 2 unterschieden. Die Vl. spielen in der Regel in diesem Tempo schnelle 16tel, wovon die meisten Tonrepetitionen sind, eine Gruppe von 32steln kommt jeweils in den T. 24, 26 und 30 vor; der Vne. unterlegt diesen Abschnitt mit gleichmäßigen 8eln, abgesehen von einer Unterbrechung in T. 27 auf Taktposition 2 bis T. 28 und 31 Taktposition 2 bis T. 32 und von den letzten beiden Takten Unison mit den übrigen Stimmen.

Im 1. Satz von GS C8 ist bemerkenswerterweise über dem Basston h in T. 43 einer Kadenz ab T. 43 ein Triller gesetzt über einer punktierten hN mit Vorschlagsnote. Dieser Abschnitt endet auf Taktposition 1 von T. 44 auch auf bemerkenswerte Weise wegen unterschiedlicher Notenwerte in den einzelnen Stimmen: Am Ende des Satzes verdoppeln die Fl. nicht die Vl. in langen Notenwerten, sondern führen ihre Stimmen in 4teln zum Schluss.

In etwa ist eine Aufteilung verschiedener Notenwerte auf die einzelnen Stimmen bei GS C10 (1) zu beobachten. Das heißt, einzelne Stimmen haben bestimmte rhythmische Modelle, hier vor allem gleichbleibende, gleichmäßige Notenwerte wie 8el unten, lange Notenwerte oben in der Partitur und differenziertere Rhythmik tendenziell in Vl. 1. Die Verteilung

der Notenwerte im 2. Satz entspricht in etwa der im 1. Satz, doch aus den 8eln im Bass sind nun 4tel geworden bei einer insgesamt sonst unkomplizierten Rhythmik mit meist gleichmäßigen Notenwerten. Das Prinzip der gleichmäßigen Notenwerte bleibt auch im 3. Satz erhalten (weitgehend), Abweichungen davon wirken tänzerisch.

In den T. 41 bis 43 von RH Ms 823 (2) hat jede Stimme einen Rhythmus pro Takt und jeder Takt dasselbe rhythmische Muster, was diese Sequenz hervorhebt. Vor allem aus verschiedenen durchlaufenden rhythmischen Mustern, aus vorwiegend gleichmäßigen Notenwerten am Stück besteht RH Ms 823 (3). Sie werden durch Pausen und Tonhöhenimpulse voneinander getrennt bzw. gegliedert, wobei man von einem barocken Einheitsablauf sprechen könnte mit rhythmischen Mustern, die sich durch einzelne Stimmen ziehen. Diese Muster gibt es allerdings auch zugleich in verschiedenen Stimmen. Noch stärker entsteht der Eindruck des barocken Einheitsablaufs bei RH Ms 824 (1) bei einer Zusammenstellung aus vorwiegend durchlaufenden Notenwerten, gleichmäßigen und daraus "herausgeschälten" Rhythmen.

In einem 1. Teil laufen die Vl. meist in 16teln, ein nächster Abschnitt hebt sich von diesem ab, kurz darauf gibt es wieder 16tel. Diese Unterbrechung dauert elfeinhalb Takte. Ab T. 76 wird auch dieser Teil wiederholt (wie der Beginn), in den Notenwerten abgewandelt (mit langen Notenwerten in Vla. und Vne: hN pro Takt). Eine rhythmische Auflockerung der 16tel in Vl. 1 geschieht u. a. mit Triolen und Notengruppen zu 4/16teln. Weitere Triolen in unmittelbarer Aufeinanderfolge (mit anschließender Achtelpause jeweils: Siehe hierzu auch unter dem Aspekt des Rhythmus [8el-Achtelpause]) und dort, wo 2 hN mit Triller besprochen werden (es handelt sich also um eine sogenannten verbreiterte Kadenz in der Sprache Riepels)

führen zu einer rhythmischen Wiederholung des Satzanfangs.

KES (1) ist geprägt von rhythmischen Modellen bzw. von gleichmäßigen Notenwerten, die auf die verschiedenen Stimmen abschnittsweise bzw. blockweise verteilt sind: Erst haben alle Stimmen in den ersten 4 Takten 8el außer den H., die alle 2 Takte ein hN auf der 1. Taktposition spielen und dann hN. Die Vl. wechseln über zu 16teln. Der 2. Teil des Satzes beginnt lebhafter als der 1. Teil, nach einem Akkord mit Tonwiederholung liegen gleich 16tel in den Vl., und die H. haben hier überwiegend 4tel. Die eben genannten 16tel stellen verschiedene Figuren im einzelnen dar, und in den H. liegen nun stärkere rhythmische Wechsel als früher, das bedeutet, im 2. Satzteil befinden sich wesentlich weniger Pausetakte als im 1. Teil. Der 2. Teil läuft mit gleichmäßigen 4teln oben in der Partitur, gleichmäßigen 16teln in der Mitte und gleichmäßigen 8eln unten in der Partitur aus, und besonders der Schlusstakt weist noch einmal besonders eine unterschiedliche rhythmische Zusammensetzung der einzelnen Gruppen auf: mit 4teln oben und in der Mitte der Partitur, auf Taktposition 2 in der Mitte der Partitur eine Punktierungsfigur, unten in der Partitur 4/8el und eine 4tel.

Eine komplizierte rhythmisch-melodische Zusammensetzung weist insgesamt der 3. Satz von GS C18 auf, was keineswegs durchgehende Wiederholungen von Notenwerten in den einzelnen Stimmen bedeutet, wobei der Vne. allerdings zumeist gleichmäßige 8el einbringt, die meist Tonrepetitionen darstellen. In den T. 1 und 2 befindet sich eine einzelne 8el auf der 1. Taktposition und dann eine Viertelpause in allen Stimmen außer dem Vlc. und eine Achtelpause zu Beginn des nächsten Takts.

Darüber hinaus sind weiterhin einzelne rhythmische Merkmale zu sehen in diesem kurzen Satz von 20 Takten.

KomZ C22 (7) weist ein gleichförmiges, unkompliziertes Satzbild auf, bei dem Modelle von Stimmverläufen immer auf mehrere Stimmen angewendet werden, und das über mehrere Takte hinweg. Zach wendet hier ein Permutationsverfahren nach Abschnitten an, beginnend mit dem 1. Abschnitt aus einzelнем Achteltakt mit Auftakt am Anfang und durchgehend gleichmäßigen 8eln in Vla. und Vne. sowie Punktierungen. Eine Hin-und-her-Bewegung in 16teln (d. h. nacheinander gespielte wiederholte Sekunden) wechselt im 2. Abschnitt mit Oktavsprüngen in 8eln, die sich hin und her bewegen. Die 8el dazu bleiben, die H. wechseln ihre Rhythmik (anfangs gingen sie mit der Solo-Vl. und den Kl. – es gibt keine gewöhnlichen Vl. 1- und Vl. 2-Stimmen). Im 3. Abschnitt wird eine Gruppe aus 4 Takten wiederholt und variiert. Takt 1 davon hat den prägnanten Rhythmus [Achtel-2/16tel-2/8el], T. 2 besteht aus 16teln und der letzte Takt endet mit Triller über einer 4tel. In der Mollvariation wird die Reihenfolge der rhythmischen Teilmotive der Einschnitte getauscht, statt der früheren 16tel sind nun 8el gesetzt. Nach einem solchen Vierer (diesmal ohne Wiederholung) stehen 2 Takte in 16teln. Im 2. Großteil des Satzes überwiegen 8el immer noch in Vla. und Vne., aber nicht unbedingt als Tonrepetitionen.

Bei KomZ C13 (1) weist die Gestaltung der einzelnen Stimmen ein gemischtes Notenbild auf, was die Dauern und die Rhythmik anbelangt, vor allem bei Vl. 1 von zum nächsten Takt hin übergebundenen punktierten hN bis auf die Ebene von 16teln, abgestuft sieht es so auch in Vl. 2 aus und im Bass, in dem sich vorwiegend Viertel- und Achtelnoten vorfinden lassen. Der 1. Takt beginnt mit einem Rhythmus aus 4/4teln im Vlc., der dreimal wiederholt wird und die I. Stufe betont.

Rhythmische Profilierung einzelner Stimmen

Teilweise profilieren sich einzelne Stimmen durch die Ausbildung einer rhythmischen Kontur wie in den nächsten Beispielen.

Im 4. Satz von KomZ C20 bildet der Vne. Bei einem Teil des Satzes mit einer eigenen rhythmischen Kontur einen Kontrapunkt. Die letzten 4 Takte davon läuft das H. forte im Unison mit dem Vne., und nur am Ende kreuzen sich die Stimmen, das H. endet auch nicht mit einer Achtelbewegung. Innerhalb der T. 35 bis 42 ist zudem eine symmetrische Anordnung des Rhythmus der T. 35 bis 40 und 41 f. des Vne. zu beobachten. In den T. 38, 40 und 42 sind die Vl. und die Vla. in einer Achtelbewegung im Unison zu hören.

Ein Beispiel für eine aneinandergesesselte, aber nicht ganz gleiche Ausführung des Rhythmus in Vla. und Vne. bietet das Trio von GS C8. Den überwiegenden Teil des Trios gehen Vla. und Vne. rhythmisch mit den anderen Stimmen – die Fl. haben während der Takte 41 bis 44 die Besonderheit von übergebundenen punktierten hN, das H. spielt gar nicht mit. Ab T. 36 auf Taktposition 2 entzweien sich Vla. und Vne. voneinander.

Bei GS C4 (1) begleiten im Abschnitt vor der Reprise unter anderem die Fl. In T. 83 löst sich Fl. 1 vom gemeinsamen Rhythmus mit Fl. 2 und geht dabei einen Halbton abwärts. Die Vla. tritt nur für insgesamt 4/4tel der T. 85 f. hinzu wie auch der Vne., der in T. 86 8el spielt und über die T. 87 bis 91 Taktposition 1 eine Note überbindet. Im 3. Satz von GS C4 gehen die Fl. ab T. 61 in ihrem eigenen Rhythmus die Tonhöhen eine Oktave über den Vl. der Vl. mit, die 2. Stimmen im Terzabstand. Dabei ahmen sie in T. 63 die Terzbewegung in 8eln der Vl. der T. 62

und 64 nach. Bei den Vl. kommen dazu gleichzeitig gespielte Viertelnoten. Gegenüber den früheren Sätzen von EU ist im 3. Satz die größere rhythmische Gelöstheit insbesondere der linken Hand des Cb. zu bemerken.

Die Vla. hat im 3. Satz von GS C14 einen eigenen Begleitrhythmus und im Folgenden einen abwechslungsreichen Rhythmus mit bereits an anderem Ort im Kapitel angesprochenen Klangfüßen, zum Beispiel in den T. 13 f. den Trochäus und in T. 15 den Jambus. Diese Klangfüße gab es schon früher im Satz, dort aber unauffällig verwendet.

Das Vlc. spielt bei GS C18 (1) verschiedene Notenwerte bis einschließlich 32stel. Seine Rhythmik ist kleinteilig und abwechslungsreich zusammengesetzt, dazu gehören 16tel mit Legatobögen und andere Figuren, die an anderer Stelle erwähnt werden. Der 2. Satz (Allegro; Satz 1: Lento) ist kleinteilig zusammengesetzt wie der 1. Satz, aber noch komplizierter durch mehr Abwechslungsreichtum in den Stimmen abgesehen vom Vlc. Durchgehende 8el überwiegen im Vne. und beginnen beide Satzteile. Sie beenden auch Teil 2, daneben treten (und die übrigen Stimmen wieder eingeschlossen) diverse Einzelheiten (zum Beispiel Läufe in 32steln, teils als Tonleitern) mit Wiedererkennungseffekt auf. Viola und Vne. markieren zu Beginn von KomZ C15 (2) Taktposition 1, später wird ihre Bewegung lebhafter bis hin zu 32steln mit mit Punktierungen und lombardischen Rhythmen. Letztere werden sequenziert und nicht-sequenziert verwendet und den Punktierungen gegenübergestellt in den T. 13 bis 15 in den Vl. Außer der Solo-Vl. bei KomZ C22 (4) sind die übrigen Streicher rhythmisch unauffällig, sie begleiten vor allem mit 8eln und haben viele Pausetakte, wodurch die Solo-Vl. umso stärker hervortritt. Teilweise werden die Stimmen 1 und 2 der Vl. rhythmisch unterschiedlich

behandelt wie z. B. in den T. 33 bis 37 von GS C4 (1).

Viola und Vne. ("Basso") tragen bei KomZ C4 (1) größtenteils gleichmäßige 4tel vor. Der Begleitrhythmus der Vla. weicht in den T. 1, 3 und 5 davon ab, weshalb man sie gut heraushört an dieser Stelle. In T. 25 beendet Vl. 1 mit diesem Rhythmus dann einen Abschnitt. Der Rhythmus der Vla. aus T. 1 erscheint später mehrmals in Vl. 1, anfangs unterbrochen, dann aneinandergereiht.

Das Cb. ist bei GS C17 (1) mit Generalbass versehen bei einem gehenden Bass, der oft, aber keineswegs durchgehend mit gleichmäßigen 8eln und Tonwiederholungen gestaltet ist. Daran gekoppelt sind oft Vla. und Bass. Meistens, aber nicht immer, treten besondere rhythmische Figuren in den Vl. auf, auch können die Vl. mit der Vla. zusammen einen bestimmten Ablauf haben oder, von T. 17 bis 25, alle Stimmen homophon angelegt sein. Im Anschluss an diese Takte spielen die Vl. mit der Vla. und dem Cb. ohne Bass zusammen.

In den T. 40 f. sowie 44 f. fällt die individuelle rhythmische Anlage der einzelnen Instrumente auf (in den T. 44 f. fehlt der Bass). Als Gegenanlage zu den zusammenklingenden 3 Stimmen neben dem Cb. sind die T. 65 bis 68 mit Vl. 1 neben dem Cb. zu nennen, in den T. 51 bis 56 sowie mehrmals für 1 bis 2 Takte, unter anderem am Schluss, klingt nur das Cb.

Der Austausch kleiner rhythmischer Einheiten und die Wiederholung kleiner rhythmischer Einheiten

Wie bereits an früheren Beispielen ersichtlich wurde, werden manchmal kleinere rhythmische Einheiten wiederholt oder umgestellt wiederholt, so zum Beispiel im 2. Teil des 2. Satzes von GS C2. Der Oktavsprung aus

T. 7 beginnt den 2. Teil aufwärts geführt mit längeren Notenwerten als in T. 7, an letzter Stelle des Taktes (9) steht nun die 1. Stelle von T. 7. Die Wiederholung kleiner rhythmischer Einheiten und ganzer Takte ist an den nachfolgend genannten Takten von GS C4 (1) erkennbar: eine 4tel steht auf Taktposition 1 aller Stimmen außer den Vl. in T. 9, die im Terzabstand eine Tonleiter nach oben spielen, dessen Zielton sich in T. 10 befindet. Die ersten beiden Töne von T. 9 sind die des Doppelgriffs des 1. Takts aufgeteilt. In T. 27 spielen Vla. und Vne. eine viermalige Abfolge von punktierter 8el und 16tel. Die Fl. und H. spielen ganze Noten mit denselben Tonstufen, die Fl. binden diese bei der dreimaligen Wiederholung dieses Takts in den T. 29 bis 31 über.

Bei KomZ C3 (3) erscheint der Rhythmus der Vla. der T. 1 bis 3 später im Takt verschoben: aus [2/8el-Achtelpause] wird [Achtelpause-2/8el]. In der verschobener Form tritt er (hier allerdings nicht erstmals im Satz) erst in Vl. 2 auf, dann in Vl. 2 und Vla. und schließlich in Vl. 1 und Vla., dort sogar über 8 Takte (vergleiche hiermit die Überbindung der T. 1 bis 8 des Vne.). Die Vla. setzt diesen Rhythmus fort, der Bass tritt mit dem ursprünglichen Rhythmus ergänzend hinzu in den T. 67 bis 70 (in den T. 68 und 70 spielt auch die Vla. den ursprünglichen Rhythmus).

Dieser Komplementärrhythmus könnte als symmetrisch bezeichnet werden.

Bei KomZ C5 (2) gibt es etwas Vergleichbares. Dort gibt es ein Gegenmodell zu den T. 5 f. bzw. zu ihrer rhythmischen Bauweise [Viertelpause-2/4tel] in den T. 20 f.: [4tel-2 Viertelpausen] und T. 25 mit der Folge [2/4tel-Viertelpause].

Einzelne Figuren bzw. Motive

Einzelne Figuren können eine besondere Bedeutung im rhythmischen Zusammenhang bekommen wie nachfolgend dargelegt. Eine Steigerung tritt im 1. Satz von KomZ C10 mit der Vla. ein, indem sie beim 1. Mal noch nicht, aber dann das Sechzehntelmotiv von Vl. 1 mitspielt (in den T. 4 und 6). Ein früheres Motiv und seine aufgelockerte Form tritt wieder auf den Vl. im gleichen Satz, vorher war es auch schon mit einer 8el weniger dagewesen: Im Abschnitt der T. 46 ff. ist das rhythmische Motiv, das in den T. 16 und 18 allein zu hören ist, wieder in den Vl. hörbar und unmittelbar darauf in aufgelockerter Form. Rhythmische Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Takten und mehreren Takt gibt es auch im gleichen Satz. Rhythmisch enthält T. 117 das Motiv aus T. 16, also den Fanfarenrhythmus. Die nachfolgenden 8el erinnern auch an T. 17 oder auch an T. 39. Mit dem Abschnitt dort hat dieser viel gemeinsam, auch die folgende punktierte 4tel mit 8el in T. 119 bzw. T. 38, beides Terzen: einmal abwärts im Mollbereich, nun betont aufwärts. Das Motiv aus T. 120 (ein bei Zach typisches Punktierungsmotiv) ist dasjenige, das gehäuft im Abschnitt der T. 30 ff. vorkam, in T. 120 ist es anders angeordnet. Wie früher in T. 30 ist es dann wieder in den T. 127 ff., für die ebenfalls Sextsprünge aufwärts charakteristisch sind, angeordnet, und anders im Vne. schon in T. 126.

Im Unterschied zu den meisten an früherer Stelle genannten Einzeltakten, die an verschiedenen Stellen im Satz in verschiedener Form vorkommen, handelt es sich beim eben genannten Beispiel um prägnantere rhythmische Motive, die als solche vorgestellt und variiert werden.

In T. 15 des 2. Satzes ist eine Verbindung zum 1. Satz erkennbar, nämlich das schon als „Takt-16-Motiv“ des 1. Satzes benannte rhythmische Muster. Im Prinzip kommt es in verkleinerter Form auch in T. 7 vor. Auf diese Weise schafft es einen Zusammenhang zwischen den Sätzen.

Bei KomZ C20 (1) hat T. 25 eine Überleitungsfunktion, er beendet eigentlich noch die melodische Abwärtsführung der vorangegangenen Taktgruppe. Bis einschließlich T. 34 bilden diese und die nächsten Takte einen Binnenabschnitt, in dem nur die Vl. und das H. spielen. Violine 2 bringt im Wesentlichen Repetitionen von 8eln vor, erst ab T. 31 auch ein Motiv aus Punktierung und 32stel (Punktierungen werden an späterer Stelle noch besprochen).

Violine 1 ist stark pausendurchsetzt mit Tonsprüngen und dem Motiv aus 16teln, das zum 1. Mal in T. 8 zu hören war, einem Halbtriller. Ein wiederholtes einzelnes rhythmisches Motiv befindet sich in Satz 4 von GS C1. Die Tongruppe der T. 25 bis 28 besteht aus einem D-Dur-Akkord in weiter Lage in den Vl. und einem absteigenden gebrochenen G-Dur-Dreiklang in den T. 25 f. und aus dem rhythmischen Motiv, das zuvor in den T. 18 und 22 vorkam, diesmal zu einem Triller über einer hN hinführend (mit Vorschlagsnote wie in den T. 18 und 23 f.) in den T. 27 f. und einem diese Taktgruppe beschließenden Ton d1 in T. 29. Ein rhythmisches Motiv, das in den 3 Takten vor dem letzten Takt des 1. und 2. Teils des 2. Satzes von GS C8 gehäuft vorkam, kommt hier im 4. Satz nun ebenfalls gehäuft vor, in T. 21 Taktposition 2 bis Ende T. 24 sogar siebenmal hintereinander mit denselben Tonhöhen. Es wurde in den Sätzen 1 und 3 nicht verwendet und im 2. Satz mit anderen Tonfolgen. Hier sind es jeweils 2 Sekunden aus einer A-Dur-Tonleiter, bis zu T. 21 Taktposition 1 wird es jedes Mal eine Terz weiter nach unten versetzt.

Viola und Vne. wiederholen ebenfalls ein bestimmtes rhythmisches Muster, ebenso abwechselnd aus einem Punktierungsmotiv und aus einer hN bestehend. Im gleichen Satz wird ab dem Ende einer Tonleiter ein kurzes Motiv im darauffolgenden Takt einen Ton tiefer gelegen wiederholt. Es besteht aus einer Hin-und-her-Bewegung innerhalb einer Terz in einer 4tel und 2/8eln.

Der 1. Teil des Menuetts von GS C9 wird wiederholt, dabei sind die letzten beiden Takte abgewandelt. In Vl. 1 und Fl. 1 lauten hier die Notenwerte: 4/16tel, eine hN und eine punktierte hN. Violine 2 und Fl. 2 setzen an die Stelle der 16tel eine 4tel. Viola und Vne. haben durchgehend 4tel, das H. 8el auf Taktposition 3 in T. 23. Die beiden Oktavsprünge des Vne. am Schluss erinnern noch einmal an die T. 13 f. der 1. Vl. Die eben genannten 4/16tel aus dieser Taktgruppe sind ein Beispiel für die Verwendung von 16teln als Vierergruppe in einem sonst nicht von 16teln geprägten Zusammenhang wie im 1. Thema des 1. Satzes und im 1. Takt des 2. Themas. 16tel treten in diesem Satz sonst in mehreren Gruppen in mehreren zusammenhängenden Takten auf, also als Tonleitern oder andere Sekunden. Eine Besonderheit von Satz 2 waren die einzelnen Triolentakte in 16teln. Gesondert zu betrachten ist die Verwendung von 16teln innerhalb eines lombardischen Rhythmus, der ebenfalls vorkommt. Im 3. Satz fallen die Tonleiter-Sechzehntel in den Streichern von T. 16 auch wegen des Wechsels von C-Dur nach F-Dur besonders auf. Gehäuft erscheint im 2. Satz von GS C2 das Motiv von T. 16 des Vne. nach den T. 16 bis 19 rhythmisch wieder im Vne. in den T. 25 f. viermal hintereinander. Für diese beiden Takte (eine Wiederholung der T. 5 und 6) ist der Vla. wie dort die Anweisung Forte beigegeben. Sie spielt dort wieder Viertelnoten gegen das Metrum.

Als etwas Neues bei GS C4 (1) tritt ein Quintaufgang mit den ersten 4 Tönen in 32steln auf, der die Töne eines h-Moll-Akkords enthält (in den T. 49 f. und in den T. 53 f.).

Die Vierergruppe aus 16teln bei GS C21 (3) mit Wechselnotenbewegung (d.h. zweimal dieselbe Sekunde) ist im Satz öfter zu sehen und stellt eine Beziehung zu Satz 1 dar, wo anstelle der 16tel 32stel standen.

Bei KomZ C24 (2) spielt die Fl. einige Figuren aus 32steln, bei denen statt der vierten 32stel 2/64stel notiert sind. Hier betrifft die Abwandlung der Figur eine einzelne Note.

Kurze Figuren zu je 2/32steln kennzeichnen die Figurierung von GS C22 (1) neben Vierergruppen aus 32steln (Umspielungsfiguren).

Verschiedene Viererfiguren sind bei KomZ C19 (1) von Bedeutung, in den Vl. oft als 16tel, doch es gibt auch einige in Vla. und Vne. als 8el. Dabei fehlt dann meist die 1. Note davon, weil sie von der Zäsurnote in den Vl. vertreten wird. Im 2. Satz sind Viererfiguren aus 16teln in Zweierfiguren mit Legatobögen unterteilt vom Herausgeber.

Verschiedene Viererfiguren spielen im 3. Satz eine Rolle:

die Vierergruppe aus 32steln als Quartaufgang führt zur Quinte des Grundtons (Stufe V; sonst wird sie eher selten und dann abwärtslaufend verwendet), auch wird sie in Beziehung zur Tonleiter gesetzt, die nach unten geht, durch ihre Melodik, gleichmäßige Notenwerte (die gleichen) und durch die entgegengesetzte Richtung (siehe T. 9). Die Vierergruppe aus 32steln erscheint wieder mit Quinte in den T. 11 ff., in T. 14 als verminderte Quinte, zu dem diese Gruppe hinführt. Zweiergruppen in 16teln fallen schon in T. 2 auf Taktposition 1 auf und in den T. 3 (im ganzen Takt), 5, 7 und 9. Der Rhythmus einer längeren Note vor einer kürzeren von Vla. und Vne. aus T. 9 von Satz 1, einer chromatisierten Note mit

Legatozusatz, ist wieder in Satz 3 vorhanden, nun in den Vl. in den T. 11 f. bei einem Melodieverlauf in Halbtonschritten. Einen Quartabgang (vergleiche Satz 1) gibt es in den T. 3 und 5 nach einer unüblicherweise umgedrehten Punktierungsfigur, bei der die beiden 32stel der punktierten 8el vorangestellt sind (wie es auch bei GS C20 (1) der Fall ist).

Einige Takte von SeiSon V, 2 ähneln dem Sechzehnteltakt des 1. Satzes (dem vorletzten Takt), sie sind ähnlich figuriert, der vorletzte Takt von Teil 1 hat wieder diesen langsamen Quartabgang. Er wird hier als langsam bezeichnet, weil er wie vieles andere auch im Satz in 16teln notiert ist und nicht schneller als der Rhythmus des Voranstehenden, wie es sonst üblich ist.

Besondere Rhythmen

Einige Rhythmen fallen im jeweiligen Zusammenhang auf und haben eine besondere Wirkung. Im 1. Satz von KomZ C17 fällt die rhythmische Gestaltung der T. 31, 33 und 35 und schon die von T. 28 auf. Sie verleiht dem Ende des entsprechenden Abschnitts einen Ausdruck der Leichtigkeit. In Vl. 1 wechselten hier pro Takt ein gebrochener B-Dur-Dreiklang und ein zum nächsten Takt als Quartvorhalt wirkender übergebundener Ton es² ab, mit dem letztlich der Abschnitt und damit der erste in Wiederholungszeichen gesetzte Teil endet.

Als einzelner Takt fällt T. 7 im 2. Satz von KomZ C10 rhythmisch auf. Kadenzgrundtöne liegen im Vne., die Vla. hat eine gegenläufige Bewegung, die Septime liegt über der Dominante vor T. 8.

Dort unterschreitet Vl. 1 Vl. 2 einmal um eine Terz, was ebenfalls auffällig ist.

Ein rhythmisches Bewegungsmuster, durch das ein Auftakt in den Takt eingebaut ist, gibt es im 4. Satz von KomZ C16. Violine 1 setzt in jedem Takt erst ein, nachdem Vl. 2 schon eine 8el vorgebracht hat. Betont wird wegen dieses in den Takt eingebaut Auftakts erst die folgende Note, auf die einige hier ausgeschriebene Verzierung folgt. Nach demselben Muster verlaufen auch die folgenden beiden Takte, deren im Gegensatz zum Anfang konsequent weiter nach oben geführte Bewegung mit dem Zielton der V. Stufe in T. 31 erreicht wird.

Auf den eintaktigen Rhythmus der Vla. im 2. Satz von GS C7, der wiederholt und auch in eine andere Taktart übertragen wird, wurde bereits hingewiesen.

Die T. 33 f. des Trios von GS C1 sind vom Rhythmus [zweimal 4/16tel und 2/8el] geprägt, während H., Vla. und Vne. still sind sowie Fl. 2 (Fl. 1 spielt solo).

Die rhythmische Fülle speziell von T. 7 bei GS C8 (3) fällt auf.

Dafür, dass das Spannungsniveau der ersten 8 Takte nicht abfällt, sorgt ein Anheben der Lage von Vla. und Vne. ab T. 5 sowie der Wechsel zum E-Dur-Bereich sowie die rhythmische Fülle von T. 7: gegen die rhythmische Struktur von Vl. 1 (8el mit Vorschlagsnote und nachfolgender 16tel) setzt Vl. 2 eine Triole, analog zur vorletzten Note vor dem Zielton der ersten 4 Takte soll danach über der hN in den Vl. und in Fl. 1 getrillert werden, Fl. 2 trillert eine 4tel später auf Taktposition 3. Bei einer Wiederholung der Kadenz der T. 7 f. geschieht folgende Abwandlung:

Flöte 2 trillert nicht, das H. bekommt einen Punktierungsrhythmus und beide Vl. haben den Rhythmus der 2. Vl.

GS C9 (1) wird eine viertaktige Melodie wiederholt, wobei sie zunächst von Fl. 1 (solo) und Vl. 1 vorgetragen wird, ab T. 27 von Fl. 2 (solo) und

von Vl. 2, und zugleich in Fl. 1 und Vl. 1 eine Terz darüber liegend wiederholt. Ihr letzter Takt fehlt dabei, stattdessen wurden 3 Takte in 16teln angehängt. Außer zu Beginn der Melodie der T. 23 ff. und dem letzten Takt des 1. und des 2. Teils steht sonst nie eine hN in diesem Satz an 1. Stelle, hier steht sie an exponierter Stelle zu Beginn des 2. Themas. Vla. und Vne. haben im 2. Satz von GS C6 höchstens fünf unmittelbar aufeinanderfolgende Töne. Einmal sind es 5 im Vne. in den T. 4 bis 6 Taktposition 1, was eine erwähnenswerte Besonderheit im rhythmischen Bereich darstellt. Im 2. Teil des Satzes folgt auf die ersten 6 Takte des Satzes rhythmisch gesehen der weitere Verlauf des 1. Teils nach T. 6, eine Ausnahme stellt T. 35 mit einer Abwandlung eines reinen Sechzehnteltakts durch eine Notengruppe zu 2/8eln auf Taktposition 1 dar (mit Oktavsprung).

Der Notenwert 32stel wird bei EU (1) seltener verwendet als bei FUI/ZL (1), wo 32stel keine Seltenheit sind wie auch im 3. Satz.

Eine Besonderheit bei den Streichern im 1. Satz von GS C14 (1) stellt in den T. 38 bis 40 der Rhythmus [8el-2 Achtelpausen-8el] dar, auch der Rhythmus [16tel-2/32stel-2/16tel] tritt unter anderem in diesem Satz auf (nicht nur in diesem Satz). Hier befindet er sich zum Beispiel in T. 53 im Cb. Der zuletzt genannte Fanfarenrhythmus ist als barocker Rhythmus bekannt und wird hier als solcher eher zitiert. Er befindet sich auch in T. 78 (in der r. Hd des Cb.) und in T. 85. Der gehende Bass in 4teln im Wechsel mit 8eln ist ebenso aus der barocken Musiksprache übernommen. Sequenziert erscheint der Rhythmus [2/16tel-2/32stel-1/16tel] im 2. Satz von GS C14 in den T. 17 f. und 42 f. – ein neuer, sequenzierter Rhythmus, der wenige Takte andauert. Im Wechsel mit gleichmäßigen 8eln tritt bei GS C14 (3) der Rhythmus [8el-2/16tel-8el] auf. Er erscheint zunächst in

den T. 26, 28 und 30, im Folgenden auch ausgeterzt. Im 4. Satz spielt nur die 1. Hd. auf dem Cb., wie eben im 3. Satz kennzeichnet der Rhythmus gleichmäßiger 8el Vla., Vlc. und das Cb. Auch die an anderer Stelle erwähnte Trochäus findet sich in diesem Satz wieder und in den Vl. frühere Elemente.

Wieder ein anderer Rhythmus prägt durch sein relativ häufiges Auftreten den 2. Satz von HZAN La 170 Bü 470. Er besteht aus einer 8el und 4/16teln. Wie schon GS C14 (3) ist auch der 4. Teil von HZAN La 170 Bü 470 (3) mit dem Rhythmus [8el-2/16tel-8el] durchsetzt. Der bereits zweimal genannte Rhythmus [8el-2/16tel-8el] (für die 3. Sätze von GS C14 und HZAN La 170 Bü 470) befindet sich in den nächstgrößeren Notenwerten [4tel-2/8el-4tel] im 3. Satz von MMm als Schlussrhythmus von Teil 1. Ein anderer Rhythmus ist hingegen typisch für diesen Satz: [8el mit Achtelvorschlag-2/16tel-2/8el, 8el mit Achtelvorschlag-2/16tel-4tel]. Er tritt in den T. 3 f. auf und wird so später wiederholt, erscheint aber auch abgewandelt.

Ein besonderer Rhythmus, der sonst eher nicht gebräuchlich ist, jedenfalls nicht in den Vl., erscheint häufig im 1. Satz von RH Ms 823 (1). Er lautet [2/16tel-8el-Viertelpause] mit Wiederholung und beginnt zum Beispiel Teil 2. Im Bass gibt es den oben schon genannten Rhythmus [4tel-2/8el-4tel] dazu. Dieser Rhythmus bleibt im Fortfolgenden ein häufig abgewandeltes Modell im Bass. Eine Form der verbindenden Dreiklangsmelodik stellt rhythmisch das Modell [punktierte hN-2/8el] alle 2 Takte vor. Der Rhythmus [4tel-2/8el-4tel], nun mit anschließender weiterer 4tel der hN, hebt sich bei RH Ms 823 (1) von gleichmäßigen Notenwerten ab. Er wird in T. 94 zum Oktavsprung melodisch ausgeweitet in Vl. 2 (in T. 92 schon in Vl. 1) und ab T. 119 in Vl. 1 ausgebreitet. Das heißt, der Oktavsprung

erscheint erst in einem wiederholten rhythmischen Modell als dessen Ende, und daraufhin folgen weitere einzelne Oktavsprünge in Vl. 1. Der 2. Satz enthält ebenfalls einige (noch nicht genannte) charakteristische Rhythmen: [8el-2/32sel-16tel-8el], [8el-4tel], [3/8el], [pkt. 8el-2/32stel-8el] (der zuletzt genannte Rhythmus steht für eine Dreiklangsbrechung im melodischen Bereich). Den Anfang von RH Ms 823 (3) bildet ein prägnantes Motiv aus der rhythmischen Folge [2/16tel-2/8el-4tel-8el-2/16tel-2/8el-pkt. 4tel]. Weitere besondere rhythmische Figuren sind 4tel mit Überbindung und 2/16tel, einzelne 8el auf Taktposition 1 und der Rhythmus [8el-Achtelpause-8el] (dieser aber höchstens dreimal in Folge).

Zu einer bestimmten Anordnung von 8eln und Achtelpausen (siehe unter „Der Rhythmus [8el-Achtelpause]“) kommt bei RH Ms 824 (1) noch ein neuer Rhythmus mit dem Schema [8el-2/16tel-3/8el-2/16tel] in Vl. 1 und der Rhythmus [Achtelpause-3/8el] dazu, die als Gemeinsamkeit 3/8el aufweisen, im zuerst genannten Rhythmus mit der symmetrisch angelegten Umgebung von 2/16teln. Im 2. Satz erscheint der Rhythmus [16tel- 2/32stel-2/16tel] (mit Wiederholung) als besonderer Rhythmus, der im Verhältnis zu hier augmentiert auch bei MMm (3) anklingt.

Er ist einer der als typisch barock bekannten Rhythmen, für die Zach Verwendung findet in seiner Komposition des Rhythmus. In der bei MMm (3) genannten Form [8el-2/16tel-2/8el] erscheint der auch unter RH Ms 824 (2) angesprochene Rhythmus wieder bei KomZ C18 (1) (siehe dort T. 21 bis 23), hier aber nicht den Takt ausfüllend.

Bei KomZ C18 (3) haben die Vl. eine abwechslungsreichere mit rhythmisch-melodische Ausgestaltung als die übrigen Stimmen, beginnend mit dem Kopfmotiv von 2/16teln und einer 4tel in Folge,

das wiederholt wird. Es gibt des Weiteren den Rhythmus [3/8el] und [4tel-8el] (ein früherer Vorhalt wird so wiederholt), [punktierte 4tel] und Triolen.

Bei KES (1) fällt ein besonderer Rhythmus in den H. und an einem Abschnittsende im Kontext gleichmäßiger Notenwerte auf. Er besteht aus der Folge [2/4tel-8el-2/16tel-2/8el] und einer 4tel im nächsten Takt.

Die Vl. werden nun unregelmäßiger, der Rhythmus [2/32stel-16tel] kommt hinzu und dazu der Rhythmus [Achtelpause-8el] (wiederholt).

Der Rhythmus [16tel-2/32stel] (der Klangfuß Daktylus) erscheint im 2. Satzes von GS C18 teils vereinzelt und teils sequenziert, also wie eben angegeben mit einem anderen Rhythmus (einer punktierten 16tel) im Wechsel, das in der letzten Taktgruppe vor dem Ende von Teil 1.

Als besonderer Schlussrhythmus zeichnet diesen Satz ebenfalls aus:

er besteht aus der Folge [8el-punktierter 16tel-32stel] und noch einer 8el im 1. Teil, der 2. Teil endet auf einem Ton bzw. mit einem Sextsprung.

Außer Punktierungen ist für GS C11 (1) der Rhythmus [4/8el-hN] mit und ohne Überbindung charakteristisch. Der Rhythmus der T. 70 f. aus GS C11 (1) hat sich nicht aus dem vorangegangenen entwickelt und weist kein fest umrissenes Muster auf, er wirkt also unregelmäßig bzw. nicht-kalkuliert. Bei GS C11 (1) kommt wieder der Rhythmus [16tel-2/32stel-2/16el] zum Einsatz wie zum Beispiel GS C14 (1).

Der Rhythmus [Sechzehntelpause-3/16tel] aus KomZ C9 (2) geht eventuell auf die 2/16tel von Satz 1 zurück, die Teil des Anfangsmotivs (siehe T. 2) sind. Eine Zweierabteilung (von 2 Noten) ereignet sich im 2. Satz dafür nach dem Punktierungsmotiv in den T. 35 und 37 (kurz vor dem Ende) mit 2/8eln. Der sonst prägende Rhythmus in diesem Satz

lautet [16tel-2/32stel-16tel] (mit Wiederholung). Auch typisch sind Punktierungen, teils mit Trillern.

Der 4. Satz von KomZ C15 wird neu belebt durch das hier noch nicht genannte Motiv [8el mit Vorschlagsnote in 8eln-2/16tel-4tel], bei KomZ C22 (2) sieht man dagegen wieder den Rhythmus [8el-2/16tel-2/8el], der schon aus KomZ C9 (3) bekannt ist, wo die letzten Notenwerte des Rhythmus demgegenüber augmentiert sind, und der Teil eines etwas längeren rhythmischen Verlaufs bei KES (1) war. Er tritt bei KomZ C22 (2) je einmal in den T. 10 und 11 wie so oft mit zwei nachfolgenden Noten und Pause auf. Mit einer 8el weniger am Schluss wechselt er im 3. Teilstück von KomZ C22 (6. 1) mit 3/8eln ab; diese beiden Rhythmen gab es schon in den T. 6 bzw. 8. Wie es bei KomZ C9 (3) einmal der Fall ist, wechselt er ab mit drei aufeinanderfolgenden 8eln. Mit einer 8el mehr an seinem Ende als bei KomZ C22 (6. 1) tritt der vorher genannte Rhythmus wieder bei KomZ C22 (7) auf. Wieder mit einer 8el mehr am Ende vermittelt er zwischen Triller-Punktierungsfigur und längeren Punktierungen bei KomZ C22 (5) im H. in T. 8. Ein weiterer besonderer Rhythmus im Satz wechselt mit Takten, die 16tel enthalten. Es ist der Rhythmus [4tel-2/8el] mit und ohne Legatobogen über dessen ersten beiden Noten. Der Legatobogen bewirkt noch einmal eine zusätzliche feine rhythmische Differenzierung. Bei KomZ C18 (1) folgt der Rhythmus [4tel-2/8el] mit Legatobogen zwischen den ersten beiden Noten dreimal aufeinander innerhalb der ersten 4 Takte, den Anfang von allem bildet allerdings eine im Satz selten vorkommende punktierte 4tel. Wenn sie vorkommt, beginnt sie einen neuen Abschnitt. Einerseits wird hier der Klangfuß Daktylus am Satzanfang artikulatorisch abgewandelt und als Ausgangsrhythmus für den Satz vorgestellt, andererseits bekommt das Punktierungsmotiv die

Aufgabe, unabhängig vom jeweiligen Satzteil den Anfang eines längeren rhythmischen Verlaufs zu bilden. Der Rhythmus [8el-2/16tel-8el] gestaltet bei KomZ C18 (1) die T. 21 bis 24, einmal mit anschließender 4tel.

Ähnlich wirkt der Rhythmus [16tel-2/32stel, mit Wiederholung-4tel] bei KomZ C18 (2), der in den T. 11, 14 und 40 hervortritt. An für sich gibt er den wiederholten Klangfuß Daktylus wieder. Der 4tel wegen, die darauf folgt, wird er dieser Stelle der Rhythmuserörterung hinzugefügt.

In der im Verhältnis zu KomZ C22 (7) diminuierten Form zu den nächstkleineren Notenwerten hin ist der zuletzt dort erwähnte Rhythmus ein wichtiger von GS C12 (1). Dieser Rhythmus [16tel-2/32stel-16tel] tritt wie weitere andere rhythmische Einheiten in beiden Vl. auf, manchmal auch zugleich in beiden. Im Trio von GS C12 sind die ersten 4 Takte nach dem Wiederholungszeichen, wie es im Menuett schon der Fall war, etwas abweichend gestaltet. In den ersten 4 Takten nach dem Wiederholungszeichen des Menuetts spielt der Bass nur auf der 1. Taktposition, darin besteht ein Gegenstück zu diesen Takten. In diesem Zusammenhang fällt auch das einzelne Staccatozeichen am Ende von T. 4 in Satz 1 in den Vl. auf. Ein Staccatostrich auf einzelnen 4teln auf der 3. Taktposition (die ersten beiden Taktpositionen bleiben leer) fällt diesbezüglich bei GS C10 (1) als besondere Artikulation auf. Halbe Noten mit und ohne Triller sind in die Melodik von Vl. 1 eingebunden.

Einer derjenigen Rhythmen, die nicht allzu oft, doch in verschiedenen Werken Zachs vorkommen, ist der Anfangsrhythmus des 1. Satzes der Partita Pastorale, der ihr ihren besonderen Charakter verleiht, nach dem sie benannt wurde. Eine dem Satzanfang des 1. Satzes der Partita Pastorale ähnliche Motivik ist bei KomZ C13 (1) auch vorhanden, und zwar in Vl. 2. Satz 2 von KomZ C13 enthält dagegen als besondere Rhythmik zwei

singulär verwendete Motive: in T. 8 in Vl. 2 eines aus 2/16teln und 8el mit Vorschlagsnote und in T. 12 die Figur aus punktierter 8el und 16tel in beiden Vl.

Der nun schon oft genannte Rhythmus [16tel-2/32stel-2/16tel] befindet sich bei GS C19 (1) in den Vl. sequenziert in den T. 22 f. wieder und auch bei GS C22 (1). Dort tritt er z. B. umgeben von Punktierungen, Vorschlägen und Sekunden in T. 49 in der Ob. auf. Eine Beziehung zwischen den Sätzen 3 von GS C19 und 3 von GS C20 besteht in der Verwendung eines gemeinsamen kurzen Rhythmus, der auf die Folge [Sechzehntelpause-5/16tel] lautet.

Einen markanten Rhythmus gibt es auch im 1. Satz von GS C21 (1), gemeint ist ein für das H. typischer, der vom H. vielleicht am meisten gebrauchte Rhythmus [4el-pkt. 8el-16tel-4tel].

Als neu und charakteristisch tritt im Trio von KomZ C19 der Rhythmus [Sechzehntelpause-5/16tel] in Erscheinung. Ein weiterer auffälliger Rhythmus befindet sich bei KomZ C19 (1) erstmals in den T. 5 f., auf den noch zu sprechen zu kommen ist. Durch die Artikulation bedingt fühlt man sich nicht sofort an die Stellen, an denen er sonst verwendet wird, erinnert.

Als etwas Neues tritt bei KomZ C4 (3) der in diesem Kapitel schon genannte Rhythmus [8el-2/16tel-8el] ab T. 76 auf, im taktweisen Wechsel mit einem Jambus im Staccato.

Mit einer 8el mehr im Anschluss ist der eben für KomZ C4 (3) genannte Rhythmus ebenfalls als ein rhythmischer Bestandteil von GS C17 (1) zu nennen mit Sprüngen an seinem Anfang oder an seinem Ende. Je einmal in den T. 23 f. tritt bei KomZ C5 (1) der Rhythmus [2/16tel-2/32 bis 16tel] auf, in dieser Weise wird manchmal andernorts der Rhythmus

[16tel-2/32stel-2/16tel] verwendet.

Häufig im 3. Satz von GS C17 erscheint der Rhythmus [2/16tel-2/8el], erstmals in T. 5. Hier befindet sich der Rhythmus [8el-4/16tel] als Motiv nur im Anfangstakt. Vor T. 85 (der dieses Motiv enthält) erscheint er ausnahmsweise umgekehrt im Takt davor (84), was an das Ende von Satz 1 erinnert (an die T. 88 f.).

Der für KomZ C5 (1) genannte Rhythmus ist ebenso wiederzufinden bei SeiSon III, 1 in Teil 2, wo daneben auch nur seine Mitte als rhythmische Figur verwendet wird (also der Daktylus [16tel-2/32stel]). Diese zuletzt genannte rhythmische Figur sticht schon in Teil 1 hervor, dort eher gegen Ende.

Bei SeiSon I, 1 gibt es ebenfalls diese bemerkenswerte, da in den bisher besprochenen Werken sonst so nicht verwendete rhythmische Figur einer 16tel mit zwei nachfolgenden 32steln – sonst findet man den Daktylus bei Zach häufiger in größeren Notenwerten. Hier ist ein Vorkommen in diesen Notenwerten wohl mit der Verwendung von Punktierungsfiguren mit 32steln [pkt. 8el-2/32stel] zu begründen.

Vergleichsweise oft präsent ist bei SeiSon V, 1 der Rhythmus [Achtelpause-3/8el] (und auch Triolen in 16teln). Bei SeiSon V, 2 erscheint er diminuiert schon in den T. 1, 2, 4 und 5 in den oberen Systemen, und später 2 Rhythmen, die offenbar in Anlehnung an diesen Rhythmus komponiert wurden: [Staccato: 16tel-Legatobogen: 3/16tel-Staccato: 8el-Legatobogen: 3/16tel].

Den Anfang von SeiSon VI, 1 bildet der Rhythmus, der auch den 1. Satz von GS C17 eröffnet. Ähnlich beginnen auch beide Teile von GS C25. Der schon oft angesprochene Rhythmus [8el-2/16tel-2/8el] ist in zwei nicht unmittelbar aufeinanderfolgenden Takten von B.S.p.C. (1) wie im

vorletzten Takt vor 2 Pausetakten in der 1. Hd. gesetzt, mehr als einmal tritt ein noch nicht beschriebener Rhythmus der Folge [Sechzehntelpause-2/16tel-2/32stel-4el] auf als Wechselnotenbewegung und eine in den nächsten Takten auftretende ihn ergänzende Figur, die an seine Stelle gesetzt ist mit der Folge [Sechzehntelpause-3/16tel].

Der hier für diesen Satz gerade genannte Rhythmus erinnert auch melodisch an einen Teil aus WWW (1), gegen Ende von Teil 2 kommt auch einmal der ebenfalls an diesen Teil aus WWW (1) erinnernde Rhythmus [8el bzw. 4tel oben in der Melodie-2/16tel] vor, der zwischen Wechselnoten der 1. Hd. gesetzt ist. Die Beziehung zwischen beiden Figuren ist zwar lose, doch vorhanden und bewirkt einen Wiedererkennungseffekt. Der für Satz 1 oben genannte Fanfarenrhythmus [8el-2/16tel-2/8el] erscheint so und zum nächstkleineren Notenwert diminuiert im 3. Satz wieder.

Der lombardische Rhythmus

Der rhythmische Baustein [32stel-pkt. 16tel] (der „lombardische“ Rhythmus) erscheint in fast allen Teilen des 1. Teils des 2. Satzes von KomZ C20, und dann auch immer gleichzeitig in den Vl., die durchgehend unison spielen.

Viola und Vne. haben zumeist durchlaufende 8el. Im 3. Satz nimmt dann der Punktierungsrhythmus einen größeren Raum im Satz ein. Durch sein wiederholtes Auftreten schafft der Zusammenhalt im Satz wie auch der Ton „fis“ als Leitton zu g-Moll im 2. Satz und als Terz von D-Dur im 3. Satz. Außerdem wird an leichten Verschiebungen von Rhythmus, Einsätzen, Verläufen und am Stimmentausch die Absicht erkennbar,

den Satz durchzuformen mit Details, ohne dabei sehr kompliziert zu werden (der lombardische Rhythmus stellt selbst schon eine Verschiebung von Taktpositionen dar, wenn man als Ausgangslage gleichmäßig aufs Metrum verteilte Tonhöhenveränderungen annimmt).

Eine Aufwärtsbewegung in Tonsprüngen im lombardischen Rhythmus gibt es in T. 3 des 3. Satzes von GS C1. Ab hier verläuft auch die Begleitung des Vne. in 4teln durch bis T. 8, Taktposition 1, Taktposition 2 ist eine Pause. Die Violonstimm verläuft auch in 4teln, aber anders als die des Vne. Sie hat eine Überbindung von T. 3 zu T. 4 und einen Triller auf Taktposition 2 von T. 4. In T. 5 setzt sie erst auf Taktposition 2 ein, woraus sich ein nuancierteres Klangbild ergibt.

Der Abschnitt der T. 29 bis 35 des 1. Satzes von GS C8 birgt zweimal eine viertaktige bogenförmige Melodie. Ihr höchster Ton a₁ ist ihre einzige hN, die zweithöchste gis₁ ist als 16tel in einen lombardischen Rhythmus eingebaut. Dieser hat eine ähnliche klangliche Wirkung wie die in der Melodie eingebaute Vorschlagsnote (sie soll die Melodie eleganter erscheinen lassen). Der Viertelaufтакт mit dem Ton „h“ in Vl. 1 und Fl. 1 und auch die vorherigen Auftakte sind als rhythmische Besonderheit zu erwähnen. Gemeinsam haben die T. 21 bis 28 des 1. Satzes von GS C8 mit dessen ersten 8 Takten die einmalige Verwendung des lombardischen Rhythmus in ihrem 2. von der Tonhöhe her absteigenden Teil, der in beiden Fällen kürzer ist als der aufsteigende. Die Gleichmäßigkeit der Viertelbewegung in Vla. und Vne. in den T. 1 bis 8 des 3. Satzes ist auch in der betonten Gleichmäßigkeit der T. 21 bis 28 des 1. Satzes wiederzuerkennen: Bis auf Taktposition 1 von T. 28 spielen die Vl. gleichmäßige Tonrepetitionen in 16teln, und in insgesamt 4 Takten sind gleichmäßige 4tel vorzufinden (in T. 21 Fl. 1 allein klingend, in T. 23

zusammen mit Fl. 2 und T. 25 in den Fl. sowie in Vla. und Vne., in T. 27 nur in Vla. und Vne.). Ein Punktierungsmotiv wird ebenfalls in der motivisch zusammengehörigen viertaktigen Einheit eingesetzt, und das zweimal. In Satz 1 stand es an erster Stelle des Takts im Gegensatz zu Satz 3 auf Taktposition 3, die eine erneute schwere Taktposition 1 erwarten lässt. Beabsichtigt oder unbeabsichtigt gibt es eine weitere Parallele zu einem Teil des 1. Satzes, nämlich zu den T. 29 bis 32. Dort (ab T. 29) findet ein schrittweiser Tonhöhenanstieg innerhalb einer Quarte statt, und in T. 32 steht der lombardische Rhythmus auf Taktposition 2 als Teil eines Es-Dur-Dreiklangs. Diese Eigenschaften hatten auch die T. 3 bis 6 des 3. Satzes: Quartaufstieg in T. 3 bis T. 4 Taktposition 1 und im 6. Takt dieses Abschnitts der lombardische Rhythmus als Teil eines E-Dur-Dreiklangs (wo ein Vorhalt auf der nächsten Taktposition eingefügt ist). Im 4. Satz kehrt Vl. 1 von einer hN im lombardischen Rhythmus vom Ton "c" ausgehend zu dem Ton "h" zurück, zweimal im lombardischen Rhythmus. Sie springt dann eine Quarte aufwärts und hat in diesem Punkt wie auch durch den Rhythmus des zuletzt genannten Takts [8el-Achtelpause] etwas mit dem 1. Thema des 1. Satzes gemeinsam. Takt 31 besteht aus einem Quintsprung im selben Rhythmus wie T. 29. Bei einer mit dem lombardischen Rhythmus einsetzenden Wiederholung fehlt am Schluss von T. 35 der Quintsprung.

In T. 57 des 1. Satzes von GS C9 findet sich die zuletzt dagewesene abwärtsgerichtete Geste von T. 6 aus Satz 3 von GS C8 wieder bis T. 58 Taktposition 1. Dazu gehört ein lombardischer Rhythmus in T. 57 auf Taktposition 1. Im 2. Teil von Satz 2 ist Taktposition 1 einiger Takte besonders betont, denn die nachfolgenden Noten sind kürzer. Dabei handelt es sich zweimal um den lombardischen Rhythmus in T. 12 und um

eine 8el in T. 13. Der Ton von T. 14 in Vl. 1 wird von Vl. 2 auch im nächsten Takt übergeben zu Taktposition 1 von T. 17 und dann als abschließende 8el dieses Abschnitts wiederholt, was auch bei den übrigen Stimmen geschieht, wobei Vl. 1 und Vne. einen Oktavsprung ausführen. Bei GS C2 (2) folgt auf eine Quarte (die Quarte wird hier quasi motivisch verwendet) ein Oktavsprung im selben lombardischen Rhythmus wie er in T. 3 schon vorhanden war. Das rhythmische Motiv einer Punktierung als Gegenstück zum lombardischen Rhythmus wird zweimal im 1. Teil des 2. Satzes eingesetzt, und zwar in den T. 5 und 6 auf Taktposition 2. 2. Im 2. Teil beinhaltet T. 11 viermal den lombardischen Rhythmus in den Vl., das Gegenstück einer Punktierungseinheit dazu befindet sich in den nächsten Takten auf Taktposition 2. 2. Mit einer Viertelnote als Notenwert (einzeln oder durch Überbindungen) zeichnete sich im 1. Teil die Violoncello-Stimme in den T. 5 bis 8 aus, in T. 8 auch einmal die Violoncello-Stimme. Im 2. Teil wird sie bei den Vl. auf Taktposition 1. 2 wie zu Beginn in der Vla. auf einer unbetonten Taktposition eingeführt (in T. 4 auf Taktposition 2. 2). Sie steht als Vorhaltsnote in T. 12 auf Taktposition 1 in beiden Vl., dies auch noch einmal in T. 16. Beide Stellen klingen mit ihrer nachfolgenden Auflösungsachtelnote Note wie Schlussmotive, nach denen der musikalische Verlauf aber fortgesetzt wird als gegenläufige Tendenz zu früheren Pausendurchsetztheit. Vor dem Punktierungsmotiv in T. 13 ist der Rhythmus von T. 8 eingefügt bzw. der des 1. Takts in T. 13 und vor dem Punktierungsmotiv in T. 14 der des 2. Takts. Etwas Neues ist wieder die rhythmische Zusammensetzung von T. 15, die annähernd eine Umkehrung von T. 9, Taktposition 2. 2 bis T. 10 darstellt. Die Punktierung als Gegenstück zum lombardischen Rhythmus spielt in der nächsten Taktgruppe der T. 16 bis 20, genauer bis T. 19 eine Rolle. In T. 20 wird das Motiv von Vl.

1 und den Fl. des letzten Takts des 1. Teils eine Oktave höher verwendet, außerdem war es rhythmisch auf Taktposition 2 der T. 13 f. im Vne. vorzufinden, der wie die Vla. vom Anfang des Satzes bis zu dieser Taktgruppe grundsätzlich auf 8el als Notenwerte ausgerichtet ist. Ähnliches war im 1. Satz in den T. 12 f. für Vla. und Vne. zu beobachten, die sich dort mit einem Punktierungsmotiv hervortaten. In der näheren Umgebung dieser Punktierungseinheiten befand sich eine weitere Ausprägung davon (das betrifft die T. 15 ff.), worin ebenfalls eine Parallele zu diesem Satz besteht. Im 3. Satz erscheint das Quartmotiv des 2. Satzes (siehe T. 1 Taktposition 2. 2) nun in der umgekehrten rhythmischen Folge im lombardischen Rhythmus. Außerdem klingen die ersten 3 Töne der Oberstimmen der Vl. der T. 1 bis 3 des 1. Satzes im 1. Takt des 3. Satzes an.

In Satz 2 von GS C4 ist T. 1 der Vl. des 2. Satzes rhythmisch in T. 17 des 1. Satzes leicht verändert wiederzuerkennen. Die 8el auf Taktposition 1 des 1. Satzes wurden durch einen lombardischen Rhythmus ersetzt.

Ein weiteres Element, das aus dem 1. Satz unmittelbar wiederzuerkennen ist, ist der Rhythmus in den H. und den Fl. aus T. 32 und einigen weiteren Takten des 1. Satzes, der im 2. Satz in T. 6 und in T. 12, T. 26 und 32 in 3 von 4 Stimmen (nicht in Vl. 1) vorkommt, im letzten Takt in allen 4 Stimmen. Bezeichnend für Vla. und Vne. in der 1. Hälfte des 1. Teils des Satzes ist der Wechsel von aufeinanderfolgenden 4/4teln und 4/4teln Pause, einsetzend nach einer Viertelpause auf Taktposition 1 von T. 1. Die Punktierung und ihre nachfolgenden 4tel in T. 6 stehen ausnahmsweise an der Stelle von Pausen. In diesem Takt spielt Vl. 1 Triolen auf den Taktpositionen 1 und 2. Zwischen einem Takt mit 2 hN (Legatobogen) und einem Punktierungstakt (T. 12) gibt es einen Takt mit vier einzelnen Viertelnoten

wie auch noch einmal in T. 17. In den T. 13 bis 15 steht jeweils eine 4tel auf der 1. Taktposition, 3 Taktpositionen bleiben frei. es sind die Takte, in denen die 2. Vl. in der Taktmitte Akkordbrechungen als Achteltriolen spielt. Dies tut sie auch noch in T. 16, dort setzen Vla. und Vne. mit 2/8eln forte auf Taktposition 4 zur Kadenz im nächsten Takt an. Außer den bereits erwähnten Merkmalen dieses Satzes ist noch der lombardische Rhythmus als häufiges Gestaltungselement zu nennen. Nicht alle lombardischen Rhythmen tragen Legatobögen. Sie befinden sich viermal hintereinander in den T. 2, 4, 8 und 10 in beiden Vl., in T. 10 in Vl. 2 kein viertes Mal zweimal in den T. 13 bis 15 in Vl. 1, einmal in den T. 1, 3, 7 und 9 neben T. 16 in Vl. 1. Einige Triller sind auch im Satz enthalten, besonders vor dem lombardischen Rhythmus, und einige Punktierungseinheiten.

Für diese Art der „Abspaltung“, hier des lombardischen Rhythmus über den Satz verteilt, gibt es in den T. 131 ff. jeweils auf der 4. Taktposition ein Vorbild im 1. Satz (gemeint ist das Herausgreifen einer rhythmischen Einheit und ihre anschließende Sequenzierung). Lyrisch wirken einige Takte, die im 3. Satz von Vl. 1 auftaktig begonnen werden, mit dem lombardischen Rhythmus der T. 58 und 60 und den kurz artikulierten 8eln der T. 59 und 61 (erkennbar am Staccatozeichen).

Zwei Triller-Punktierungseinheiten in den Streichern in T. 78 sind quasi das Gegenmodell zu den lombardischen Rhythmen mit Auftakt (vgl. T. 58) und die diminuierte Form der T. 31 f. mit Auftakt und 37 f. mit Auftakt. Nach einem lombardischen Rhythmus im 1. Satz von GS C6 in den Vl. und den Fl. gehen die Unterstimmen ab T. 40 zum Piano über. Der rhythmische Aufbau dieses Satzes wird im Zusammenhang gleichmäßiger Notenwerte erläutert in diesem Kapitel. Eine rhythmische Wiederholung im 2. Satz befindet sich in T. 9 von T. 5. Takt 4 hat mit T. 1 die ersten

beiden Notenwerte in vertauschter Reihenfolge gemeinsam (T. 1: lombardischer Rhythmus) und die nächsten beiden Töne, die eine Quarte bilden, auch in vertauschter Reihenfolge und verändertem Rhythmus. Die Ausgestaltung der 1. Taktposition des 2. Takts wird in T. 7 von Vl. 1 aufgegriffen und auf dessen 2. Taktposition die rhythmische Einheit mit Punktierung und Triller von Taktposition 1 in T. 6, ebenso ist T. 8 rhythmisch gestaltet. Taktposition 3 von T. 1 des 3. Satzes enthält eine Punktierungseinheit, die auf Taktposition 1 von T. 3 umgekehrt erscheint als lombardischer Rhythmus. Der 2. Teil des Trios bringt zunächst dreimal dasselbe zweitaktige rhythmische Modell vor und danach weitere zweimal dessen letzten Takt, dann die rhythmisch-melodische Abwärtsführung, wie sie zuerst in den T. 3 f. des Menuetts begegnete, wobei aber die beiden Noten des lombardischen Rhythmus umgestellt wurden und auf dem vorletzten Ton getrillert wird. In diesen beiden Takten kommen die Fl. dazu. Eine Abweichung in Sekunden von den Tonwiederholungen stellen jeweils die 32stel innerhalb der Punktierungseinheit auf Taktposition 1 der T. 50, 52 und 54 bis 56 dar. Man könnte sie als Abwandlung der T. 3 f. bezeichnen, bei welchen der lombardische Rhythmus vorangestellt war und die Tonhöhen der nicht-punktierten Note ausgetauscht waren, ebenso wie aus der 4tel eine 8el wurde.

Besonders auffällig ist die unmittelbare Aufeinanderfolge von lombardischem und punktiertem Rhythmus im 2. Satz von EU schon in T. 1 sowie 3/16tel als Vorschlagsnoten.

Dreimal hintereinander findet sich bei M. Sandel der lombardische Rhythmus im 4. Satz von HR 362, als eine weitere Besonderheit sind in diesem Satz Oktaven in 16teln zu nennen (also das, was bei C. Monte-

verdi „genere concitato“ genannt wird⁶³). Die beiden genannten rhythmischen Merkmale haben gemeinsam, dass sie eine innerliche Abfolge darstellen (in diesem Fall). Dabei legt der Bass in der Regel einen gleichmäßigen Gang in 4teln vor und die Vla. in 8eln. Bei Zach sind solche repetierten Oktaven in 16teln bei GS C3 (1) ebenfalls zu finden. Bei Vl. 1 dauern sie erstmals in diesem Satz von T. 12 bis hin zu einschließlich T. 18 an. Im 3. Satz erscheinen schnelle repetierte Zweiklänge in 32steln bei den Vl. im Forte als etwas Ähnliches (siehe ab T. 49). Auch der lombardische Rhythmus ist bei GS C3 (1) als Gegenstück zum Punktierungsrhythmus des Satzbeginns vorzufinden. Er zeigt sich in T. 21 und erscheint dort unmittelbar, nachdem Fortissimo vorgegeben wurde im selben Takt auf dessen erster hN. Unmittelbar auf diesen folgt im nächsten Takt wieder ein Punktierungsrhythmus, aber ein anderer als derjenige des Beginns, bevor dieser dann zweimal wiederholt wird, woraufhin der lombardische Rhythmus noch einmal erscheint. Diese beiden Rhythmen, der lombardische und der Punktierungsrhythmus, finden sich ebenfalls im 3. Satz wieder. Vereinzelt kommt der lombardische Rhythmus im 2. Satz von GS C14 vor (siehe T. 23).

Stärker ausgeprägt ist der lombardische Rhythmus im 1. Satz von HZAN La 170 Bü 470, und das von Anfang an. Dieser Satz enthält rhythmisch vor allem die gleichen Elemente wie die für GS C14 genannten (nicht alle davon), zum Beispiel das halbtaktige Punktierungsmotiv. Neu gegenüber

63 Vgl. Dürr, W., Sprache und Musik. Geschichte. Gattungen. Analysemodelle, Kassel u. a. 1994, S. 214. Dürr verweist hier darauf, dass Monteverdi in der Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch angibt, dieses Tremolo entdeckt zu haben.

GS C14 (1) und (3) ist die verstärkte Nutzung des lombardischen Rhythmus. Er wird bei HZAN La 170 Bü 470 (3) Punktierungen gegenübergestellt bzw. neben diesen verwendet, das halbtaktige Motiv erscheint sequenziert zwei- bis dreimal hintereinander, (hier) aber nicht als so genannter Wiederschlag.

Auf Pendelterzen folgen bei RH Ms 824 (1) ab T. 92 bzw. 91 einige lombardische Rhythmen (nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge) und in Vl. 2 Überbindungen über die Taktgrenzen als besondere rhythmische Gestaltungsmittel, die sich von einem motorisch gleichmäßigen Ablauf abheben. In den T. 108 und 112 ist je ein „verlangsamer“ lombardischer Rhythmus notiert, eine sykopische Vorhaltsanordnung. Im 2. Satz ist der lombardische Rhythmus häufig (seit T. 1), teils gegen Punktierungen in Vl. 1 (siehe T. 4). Ein Oktavsprung schließt einen Achter zu Beginn des Satzes ab, der eigentlich aus zwei gleichen Vierern besteht, die durch ein rhythmisches Übergangsstück aus lombardischem Rhythmus und Punktierung miteinander verbunden werden. Hier hat der lombardische Rhythmus die Funktion der Gliederung von Taktgruppen.

Im 2. Satz von KomZ C15 wird der lombardische Rhythmus auch von Vla. und Vne. vorgetragen, was ungewöhnlich ist. Stellenweise wird er von einem Akzent mit Trillernote gefolgt. Sein Rhythmus dehnt sich im 2. Teil immer noch aus, doch ihm gegenüber haben nun die Punktierungen zugenommen im Vergleich zu früher, die nun auch sequenziert werden. Bei KomZ C15 (1) bestimmen über einige Takte Forte-Piano-Kontraste den Verlauf. In diesen Takten ist auch der lombardische Rhythmus enthalten (im Piano), Forte und Piano sind bei unterschiedlichen Notenwerten jeweils zu finden. Er ist in KomZ C15 (3) zwischen 2 Takten gesetzt, die noch etwas Neues darstellen vor der Wiederholung

der Anfangstakte (es sind die T. 11 bzw. 15 und 12 – Takt 12 stellt eine Tonleiter dar). Dort erscheint er zweimal als (derselbe) Nonvorhalt und einmal als Oktavsprung. Insofern ist er eine passende Ergänzung zur Tonleiter in T. 12, was den Ambitus der Töne betrifft.

In kürzerer Form wie bei KomZ C18 (3. 2) ist der lombardische Rhythmus aufgrund seiner Andersartigkeit im Verhältnis zu Rhythmen, die auf Folgen gleichmäßiger Notenwerte basieren, gut zur Schlussbildung geeignet. Deswegen findet man ihn in diesem Satz im vorletzten Takt.

Als Gegenstück zum Punktierungsrhythmus findet man ihn bei GS C12 (1) und GS C12 (3). Bei GS C12 (1) erscheint das typische Triller-Punktierungsmotiv aus punktierter 8el und 2/32steln einige Male, oft mit Wiederholung und eher selten Figuren aus 32steln sowie eine Triole in 16teln. Zwei einfachen punktierten 16teln in T. 8 steht ein zweimaliger lombardischer Rhythmus gegenüber (in T. 13). Solche kleinen Elemente stiften Zusammenhalt in den Sätzen und zwischen den Sätzen. Im Trio GS C12 (3.2) ist der lombardische Rhythmus dreimal in T. 6 enthalten, T. 7 enthält dafür eine einfache punktierte 8el, was im Vergleich zum 1. Satz eine Ausdehnung einerseits von der Anzahl her bedeutet in Bezug auf den lombardischen Rhythmus und andererseits eine Augmentierung des Notenwerts der punktierten Note in T. 4. Darüber hinaus wurden die Positionen beider aufeinanderfolgender Einheiten vertauscht. Bei GS C20 (1) ist der lombardische Rhythmus zwar noch enthalten (siehe T. 32), der Punktierungsrhythmus ist aber dominant. Hier gibt es im vorletzten Takt eine rhythmische Umstellung, die an das Verhältnis von lombardischem Rhythmus und Punktierungsrhythmus erinnert. Ein ganzer Takt von GS C20 (2) im lombardischen Rhythmus ist Teil

der kleingliedrigen Ausführungen der Fl. dort.

In Vl. 1 folgen bei GS C21 (1) auf einen einzelnen lombardischen Rhythmus einzelne Punktierungen, und zwar mit Tritonussprüngen bzw. verminderten Quinten bei den Punktierungseinheiten. Diese Stelle ist also sowohl rhythmisch wie auch von den Tonhöhen her auffällig. Der lombardische Rhythmus steht als kürzere Einheit einer längeren bei GS C21 (1), Takt 85 gegenüber (dort befindet er sich in den Fl.). Die längere Einheit, die durch die Vorschlagsnote eine gewisse Ähnlichkeit mit der Konstruktion des lombardischen Rhythmus hat, besteht aus 2 Takten mit hN, einem Einser mit Triller und Viertel-Vorschlagsnote.

Bei GS C21 (2) wird der lombardische Rhythmus dem Punktierungsrhythmus einer punktierten 8el mit nachfolgenden 2/32steln im darauffolgenden Abschnitt an die Seite gestellt. Im 3. Satz erscheint er halbtaktig, besonders in Teil 7. Die Besonderheit seiner Anwendung besteht in T. 7 in der einmaligen Anordnung bei überwiegend ganztaktig gedachter Figurierung. Er erscheint hier zudem mit punktierter längerer Note im Verhältnis zu T. 3, wo er dreimal vorgekommen ist.

Als Bestandteil der Flötenrhythmik ist der lombardische Rhythmus bei KomZ C24 (2) integriert, allerdings nur einmal in T. 11, so dass er als Besonderheit bezeichnet werden darf im Bereich der Rhythmik. Vereinzelt trägt der lombardische Rhythmus auch bei KomZ C24 (3) die Gestaltung der Fl., so in den T. 105 und 109 (ganztaktig).

In einem kleineren Abschnitt, der bei GS C22 (1) mit T. 62 endet, wird der lombardische Rhythmus erst in T. 48 ins Verhältnis zum Rhythmus der T. 49 f. [4tel mit Achtelvorschlag und Triller-4tel] gesetzt (die Achtel-Vorschlagsnote entspricht auch einem Vorhalt, aber anders rhythmisiert), dann erscheint er in den T. 55 und 57 zweimal pro Takt.

Davor gesetzt ist eine längere Note. Bei GS C22 (1) sind die T. 123 f. vom lombardischen Rhythmus (T. 123, in der Ob.) und von der Punktierung (in T. 124 in den Vl.) geprägt, bevor die T. 21 ff. wiederholt werden.

Bei KomZ C4 (2) erscheint der lombardische Rhythmus in einzelne Takten. Dazu kommt der Rhythmus der Vla. aus Takt 1 des 1. Satzes, der auch wenig später zu den Sextolen gesetzt wird.

Auch in KomZ C5 (2) sind einzelne Takte mit dem lombardischen Rhythmus ausgefüllt: Takt 3, 16, 18 und die 1. Taktposition der T. 17 und 19 sowie die 2. Taktposition des vorletzten Takts 26. Was diese Takte mit dem rhythmischen Tausch im Bereich von Viertelnoten verbindet ist einerseits das Andauern des Ereignisses über mehr als einen Takt und andererseits das Versetzen der rhythmischen Elemente auf andere Taktpositionen. Beim lombardischen Rhythmus findet beides nacheinander statt, im Bereich der 4tel beides zugleich.

Bei KomZ C23 (1) wird der lombardische Rhythmus wieder als Gegenstück zur „einfachen“ Punktierung (im Unterschied zu den Punktierungen aus 8el mit nachfolgenden 32steln ist hier damit gemeint) verwendet, wobei der Punktierungsrhythmus zuerst auftritt. Der lombardische Rhythmus befindet sich in den T. 82 bis 84 auf der 1. und 2. Note in der Fl. mit den Intervallfolgen Oktave–Septime, Septime–Sexte und Sexte–Quinte im Verhältnis zum Grundton.

Die ausgeschriebenen Vorhalte sind teilweise im Prinzip auch lombardische Rhythmen (eigentlich sind es natürlich Jamben, die eine gewisse Ähnlichkeit zum lombardischen Rhythmus haben der Abfolge Kürze – Länge wegen).

Bei GS C17 (1) wird der lombardische Rhythmus selbst als Vorhalt verwendet in den T. 28, 32, 56 und 88 (als Quartvorhalt), im 3. Satz erscheint er erst einmal ohne jegliche Begleitung und dann einmal als harmonieeigene Terzfolge, vergleichbar einigen Austerzungen in den Sätzen 1 und 2.

Bei SeiSon I, 3 beginnt der lombardische Rhythmus das 1. Menuett in den beiden oberen Systemen, dem gegenübergestellt ist in T. 4 dann eine Punktierung (diese Art der Gegenüberstellung ist schon aus anderen Zusammenhängen bekannt).

Im vorletzten Takt von SeiSon VI, 3 (Teil 1) ist der lombardische Rhythmus als Gegenstück zum Punktierungsrhythmus in T. 1 eingesetzt, in den Teilen 2 und 3 ist der vorletzte Takt jeweils triolisch ausgeformt.

Bei GS C28 (1) erscheint der lombardische Rhythmus auch schon in den ersten beiden Takten. Er gestaltet in diesem Satz Vorhalte aus in den Teilen 1 und 2 zu Beginn, die aber auch in Form des Rhythmus [2/16tel-Sechzehntelpause-16tel] daher kommen können, was in einem Takt geschieht. Wieder ins Verhältnis gesetzt zu einem Punktierungsrhythmus tritt der lombardische Rhythmus bei Don.S.p.C. (2) auf, wo er in der r. Hd. den Auftakt zu T. 1 bildet. Sofort hinterher auf Taktposition 1 folgt eine einfache Achtelpunktierung [pkt. 8el-16tel].

Einige Male erscheint der Punktierungsrhythmus in Satz 4 eines Trios in D-Dur (ohne Werkverzeichnisnummer), nachdem der lombardische Rhythmus in den Sätzen 2 und 3 neben Triolen vorgekommen war.

Einige Synkopen kennzeichnen daneben den 2. Satz, der auf den 1. Satz mit seinem meist ruhigen Achtelfluss folgt.

Der Rhythmus [8el-Achtelpause]

Der Rhythmus [8el-Achtelpause] ist ebenfalls ein Rhythmus, der in verschiedenen Zusammenhängen vorkommt. Im 4. Satz von KomZ C16 setzt z. B. Vl. 1 im Rhythmus [8el-Achtelpause] über einem Orgelpunkt auf dem Ton „b“ (in Vl. 2 in 16teln, in Vla. und Vne. in übergebunden hN) einen Akkord mit übermäßiger Sexte auf die einzelnen 8el aufgeteilt. Ein Orgelpunkt wird in Satz 2 von GS C7 vom Vne. mit einer pausendurchsetzten Achtelfolge auf dem Ton d hinzugefügt.

Takt 4 des 1. Satzes von GS C1 verwendet zunächst die Terz und die darin eingeschobe Achtelpause des 1. Takts, ist aber eine reine Folge aus 8eln und Achtelpausen. Sie wird als ununterbrochene Achtelfolge im nächsten Takt fortgesetzt, die Vorschlagsnote vor der ersten 4tel in Vl. 1 einkalkuliert. Die Achtelfolge setzt auch diejenige zweimalige Tonfolge der ersten beiden Takte von Vla. und Vne. fort, bei welcher die ersten beiden 8el g und a im 2. Takt als 16tel auf den Zielton h folgen. Das Begleitschema der T. 12 bis 16 wird in Vla. und Vne. abgewandelt weitergeführt, das H. behält seinen Rhythmus aus den T. 18 f., in den T. 10 f. gab es noch keine Begleitung. Vom originalen Begleitmuster der T. 12 f. bleibt gleichzeitig etwas im H. erhalten: der Oktavsprung in T. 19 befindet sich an derselben Stelle, an der er in den T. 13 und 15 steht. Durch den Austausch der 8el mit Pausen der T. 10 f. gegen 4tel in T. 17 und 19 und die abgewandelte Begleitmotivik erscheint diese Stelle des Satz gegenüber dem regulären Verlauf verzerrt. Der pausendurchsetzte Achtelrhythmus der T. 11 f. und 15 f. des 3. Satzes und auch die Tonfolge (hier ohne "g" und „fis“) erinnert an T. 4 aus Satz 1, und der Sekundabstieg im selben Rhythmus [4tel-8el-

Achtelpause] an die T. 39 f., 63 f., 149 f. und 174 f. des 1. Satzes. Der tänzerische Dreiertakt von GS C9 (1) wird zu Beginn durch die einer jeden Taktposition eigene rhythmische Gestaltung mit etwas stärker betonter Taktposition 1 (mit einer 4tel) und durch den Rhythmus [8el-Achtelpause] in Vl. 2 und Vla. konturiert. Eine einzelne Notengruppe zu 4/16teln wie auf Taktposition 3 von T. 23 ist ein rhythmisches Element des 1. Themas, hier mit einem Quartabgang. Eine Quarte von einem anderen Ton aus geht es dann wieder aufwärts im Rhythmus des Taktes 24 [8el-Achtelpause], der bis zu T. 12 die Stimme von Vl. 2 und der Vla. bestimmte.

Dem Beginn des 1. Satzes von GS C2 mit Quarten und Pausen entnommen erscheint das Motiv, das in den T. 32 f. und 34 f. in Vl. 1 und Fl. 1 (solo) und ohne Tonbewegung in Fl. 2 (solo) und Vl. 2 erscheint, nämlich eine Quarte aufwärts und wieder zurück abwärts in 8eln mit Achtelpausen durchsetzt.

Der Abschnitt der T. 57 ff. aus GS C4 (1) enthält den Halbzirkel mit Legatobogen wie zu Satzbeginn, einzelne 8el, zwischen denen Pausen liegen, und ein Quartintervall in Vl. 1, Vl. 2 gibt eine Pendelbewegung in 8eln zwischen harmonieergänzenden Tönen vor. Einzelne 4tel im Forte kommen von Vla. und Vne. Der Achtelrhythmus ist durch seine verschiedenen Ausführungen der Vl. am nuanciertesten dargestellt in diesem Zusammenhang. Der Rhythmus [8el-Achtelpause] beendet diese Takte. Oft erscheint der Rhythmus [8el-Achtelpause] bei GS C10 (1), teils in Kombination mit häufigen Dreiklangszerlegungen. Der 3. Satz von GS C10 hat wieder den Rhythmus [8el-Achtelpause], je nach Abschrift mit Staccatozeichen (der Rhythmus ist im Dreiertakt dreimal enthalten, in der Abschrift En mit Staccatozeichen).

Im 2. Satz von EU tritt der Rhythmus [8el-Achtelpause] einmal auf, und zwar am Schluss, vorher in 16teln öfter, allerdings umgedreht, d. h. mit vorangestellter Pause. Der Rhythmus [8el-Achtelpause] erscheint im 3. Satz in 8eln in T. 14 umgedreht, d. h. mit vorangestellter Pause (vgl. Satz 2) und „richtig“ in T. 37 in der r. Hd. im Cb. (vgl. mit Satz 1) wie auch schon im Cb. in der r. Hd. in T. 14.

FUI/ZL (1) erscheint der Rhythmus [8el-Achtelpause] ebenfalls vereinzelt in T. 54, erstmals in den T. 48 f. und im letzten Takt von drei zusammengehörigen Takten in den Vl., das Cb. bewegt sich hier stärker.

Dieser Rhythmus wird wiederholt in den T. 71 bis 83 in den Vl., danach steht eine Überbindung. Die gerade erwähnte rhythmische Abfolge (8el- Achtelpause-Überbindung) tritt im 2. Satz gleich zu Beginn wieder auf, Seufzer (absteigende Sekunden) unterbrechen beides.

HR 362 (1) beginnt mit dem Rhythmus [8el-Achtelpause], Vl. 2 spielt ab T. 5 16tel, im Vlc. liegt unterdessen ein taktweiser Tonhöhenwechsel vor, für Vla. und Bass sind durchlaufende 8el lange Zeit typisch. Der Rhythmus [4tel-4/8el] wird dem rhythmischen Grundmuster darüber hinaus oft an die Seite gestellt. Durch diese rhythmische Anordnung wird der Satz von Beginn an in Schwung gebracht. Im 2. Satzes ist der Rhythmus [8el-Achtelpause] auch enthalten, insgesamt überwiegen eher die 8el, es folgt der Rhythmus [4tel-4/8el] in Folge mit weiteren 2/8eln in Folge aus dem 1. Satz. Der Rhythmus [eine 4tel und 2/8el] zieht sich dann durch den 4. Satz als Verkürzung des Rhythmus [4tel-4/8el], später wird der Rhythmus weiter variiert und ausgedehnt in den T. 43 f.

Im 2. Satz von GS C14 tritt der Rhythmus [8el-Achtelpause] zuletzt in den T. 42 f. in den Vl. auf, als Variation bei Triolen im Dreiachteltakt im 2. Satz von HZAN La 170 Bü 470.

In der herkömmlichen Form erscheint er in MMm zuerst im 1. Satz, im 2. Satz häufiger dann, besonders in der Vla. und im Vlc.

Er wird bei RH Ms 824 (1) in Vl. 1 als rhythmische Auflockerung der 16tel zu gleichmäßigen 8eln in den anderen Stimmen gesetzt. Auf ihn folgt etwas später sein rhythmisches Gegenstück [Achtelpause-3/8el], das früher im Satz schon vorgekommen war (so dass man von einer lockeren rhythmischen Verklammerung bzw. von einer vagen Symmetrie sprechen könnte (siehe T. 107 und 111). Viola und Vlc. tragen den Rhythmus [Achtelpause-3/8el mit nachfolgender 4tel] (unter anderem) im Folgenden auch vor (rhythmisch ereignet sich nichts Neues mehr). Im 2. Satz spielen Vla. und Vlc. überwiegend durchgehende 8el, wobei die 2. Hälfte stärker mit Pausen durchsetzt ist als die 1. Hälfte, woraus sich verschiedene rhythmische Muster ergeben wie der Rhythmus [8el-Achtelpause] (vereinzelt) oder [8el-2 Achtelpausen-8el] oder [8el-3 Achtelpausen]. Ein paar Takte von KomZ C18 (1) beinhalten den Rhythmus [4tel-Viertelpause-4tel-Viertelpause], ohne dass im Satz auch der Rhythmus [8el-Achtelpause] verwendet würde, dabei liegen in Vla. und Vne. oft gleichmäßige 8el (was in diesem Fall nicht unbedingt auch die gleichen bedeutet), teils als Folge von 3/8eln mit Portato und vorangestellter Pause, was wohl als Figur von 3 Noten angelehnt ist an die Wechselnotensekunde aus T. 4. Der Rhythmus [4tel-Viertelpause] ist also eher als eigenständiger Rhythmus im Zusammenhang gedacht. Er findet auch als Hornrhythmus bei KomZ C18 (4) zu Beginn Verwendung.

Bei ZL (1) wird der Rhythmus [8el-Achtelpause], der den Satz eröffnet, mit manieriert wirkendem Forte kombiniert, als Erstes stellt er einen Quartsprung dar, dann wird er Dreiklangsbrechungen in Notengruppen zu 4/16teln an die Seite gestellt, später erscheint er öfter, vor allem im 2. Satz.

Mit einer zusätzlichen Viertelpause im Anschluss bringt ihn jeder Takt ab T. 74 hervor, ähnlich wie eben beim Oktavsprung, der vorher als Akkordton schon vorhanden war. Oktavsprünge wiederholen sich in den T. 54 ff., nachdem eine zusammenklingende Oktave in T. 53 aufgetreten war mit der Tonhöhe der Terz in Bezug auf den Oktavsprung, die im Folgenden vorläufig nicht mehr wiederholt wird. Die Akkorde sind später unterbrochen von einer Überbindung über 2 Takte. Der o. g. Quartsprung wurde erwähnt, da ab T. 96 im Cb. in der r. Hd. ein Quartabgang regelmäßig auf eine 4tel folgt als Notengruppe zu 4/16teln. Der Rhythmus [8el-Achtelpause] überwiegt dann im 2. Satz bei den Streichern, es befinden sich aber auch Punktierungen dort. Im Cb. überwiegen in der linken Hand 4tel, wie sie im 1. Satz zu Seufzern in der rechten Hand gesetzt wurden. Der Rhythmus [8el-Achtelpause] ist auch wieder in Satz 3 enthalten. Im 1. Satz von GS C18 begleiten die Vl. und der Bass das Vlc. gleichmäßig in diesem Rhythmus, er kommt überaus oft vor dort oder überwiegend sogar. Sogar Tonleitern in den Vl. sind in diesem Rhythmus gesetzt.

Bei KomZ C22 (7) spielt der Rhythmus [Achtelpause-8el] im 2. Teil nur peripher eine Rolle.

Bei KomZ C24 (2) überwiegt in den Vl. größtenteils der Rhythmus [8el-Achtelpause] am Anfang als Gegensatz zur langen Note der Fl. in T. 1. Die Vl. haben rein begleitende Funktion, sie sind der Fl. untergeordnet, ebenso Vla. und Vne. mit dem Rhythmus [8el-4tel] (Jambus), den sie als Oktavsprünge abwärts einmal pro Takt und auch nicht in allen Takten dazugeben. Dies tun sie teilweise im selben Takt um eine 8el verschoben im Verhältnis zueinander. Ausnahmeerscheinungen in der Begleitung gehen mit der Einteilung in Abschnitte einher. Mit den

letzten 10 Takten ändert sich das Erscheinungsbild von Vla. und Vne. Sie beteiligen sich erst an einem Unisonverlauf der Vl. und übernehmen nach 2 Tonleitertakten in 8eln den Begleitrhythmus [8el-Achtelpause] der Vl. Dieser Rhythmus stellt bei GS C22 (1) in den T. 22 und 26 seiner Pausendurchsetzungen wegen eine Nähe zu den T. 23 und 27 her bei GS C22 (1). Die T. 23 und 27 weisen ebenfalls Quartsprünge in 16teln auf, die wiederum als 32stel mit Pausen kombiniert werden im Anschluss an diese Takte. Es sind die T. 5 f. des Themas, das vollständig ab T. 29 erscheint. Die genannten Einzeltakte sind also in zweierlei Hinsicht unvollständig: was die Ausfüllung der Taktzeiten mit hörbarem Rhythmus anbelangt und was die Wiederholung des Themas anbelangt. Durch ihre Abweichung von den T. 23 und 27 sind die T. 22 und 26 insofern noch „unvollständiger“. Ebenfalls eine Beziehung zu einem früheren Schema stellt der Rhythmus [8el-Achtelpause] bei KomZ C3 (1) her. Er erscheint in den Vl. einige Male, besonders in Vl. 1 (dort auch ganztaktig). Insofern ist ein Bezug zu T. 1 gegeben, als dass dort auch immer die zweite 8el ausgelassen wurde beim stufenförmigen Verlauf der Melodie. Achtelpausen befinden sich am Anfang nach dem Auftakt auf den Taktpositionen 2 in der Vla. und 4 in Vl. 1. Ebenso besteht in der zweimaligen Folge [8el-Achtelpause] ein Bezug zu dem Motiv aus zwei längeren Noten mit Triller über der 2. Note, das gegen Ende zudem auch noch verbunden mit einem größeren Sprung wie dem aus T. 1 teils mit und teils ohne Triller zum Vorschein gebracht wird. Mit Triller stellt es vorher einen Tonsprung dar, z. B. in der Folge [4/16tel-4/16tel- 2/4tel].

Im Prinzip ist der Rhythmus [8el-Achtelpause] auch im Cembalokonzert GS C17 (1) vorhanden, wobei die Taktzeiten 2 und 4 in Form einer Viertelpause ausgelassen werden, so in den T. 24 f. und in den

T. 85 f. in den Streichern.

In gewohnter Form ist er wieder bei GS C28 (1) vorzufinden, wo ein Orgelpunkt in 8eln und einige Oktavsprünge die Grundlage bilden.

Abschnittskennzeichnung durch Noten in Einzelschreibweise

Manchmal werden Einschnitte durch Noten, die von ihrer Schreibweise her von anderen gleichwertigen Noten abgesetzt werden, gekennzeichnet wie im 1. Satz von GS C1, wo ein neuer Piano-Abschnitt des Vne. wie schon einmal ein anderer Abschnitt durch die Notenschreibweise abgesetzt ist.

Mehrere rhythmische Aspekte kommen im 2. Satz von GS C10 zusammen: in die Melodik der ersten 4 Takte ist ein Bogen der Töne c2 bis f2 eingebaut. Wiederholt wird dabei der Ton g1 des Auftakts von T. 1, wo man es nicht unbedingt auftaktig empfindet, und in T. 3 als abgesetzte 16tel. Takt 2 hat den abgesetzten Ton e2 mit auftaktiger Wirkung zu T. 3. Die pausendurchsetzte Melodieführung ab T. 2 Taktposition 2 erinnert an die T. 3 und 4 des 1. Satzes. Auch ist eine melodische Anlehnung im Übergang von T. 2 zu T. 3 an T. 27 des 1. Satzes (dem Beginn des 2. Themas) zu vermuten. Die 8el mit dem Ton e2 dauert so lange wie die Taktposition 1 mit ihren 2/16teln. Durch die Schreibweise der abgesonderten Noten fällt diese Stelle sofort ins Auge.

Im 1. Satz von GS C9 spielen Vla. und Vne. Seit dem Tonleitertakt 30 durchgehende 8el, von T. 33 bis 40 ist es der Ton „c“ im Oktavabstand. Wie schon während der Sechzehnteltakte bindet das H. diesen Ton über in den T. 35 bis 40, im Vergleich zu vorher eine Oktave tiefer. Eine Einheit aus punktierter 8el und 16tel gibt den Auftakt für je 2 Takte des Abschnitts

der T. 35 bis 40 (streng genommen bis auf den Schluss für einen Takt und 2 Taktpositionen).

Zur Zäsur und deren Unterbrechung

Um die von Scheibe sogenannte Unterbrechung der Zäsur geht es im Folgenden⁶⁴. Ein Rhythmus, der auf verschiedene Taktzeiten versetzt wiederholt wird, d.h. ein rhythmisches Motiv, das nicht an die Abfolge schwerer und leichter Taktzeiten im Alla-breve-Takt gebunden ist, befindet sich bei KomZ C18 (1) kurzzeitig in Vla. und Vne. in den T. 21 bis 24 und später wieder. Das in den T. 21 und 22 halbtaktig auftretende Motiv [8el-2/16tel-2/8el] tritt in T. 23 zweimal unmittelbar hintereinander auf, d. h. sequenziert in Vl. 1. In H. 1 erscheint es demgegenüber augmentiert in T. 22, und in T. 23 fehlt dort die 2. Note dieses Motivs (in T. 21 war es die letzte). An den T. 21 bis 24 lässt sich gut sehen, was Scheibe mit „Unterbrechung der Zäsur“ gemeint hat. Dieser sich verschiebende Rhythmus prägt auch später die T. 49 bis 51. In den T. 5 f., 10 f. und 40 f. von GS C17 (1) tritt ein bestimmtes rhythmisches Motiv um eine (in T. 5 f. und 40 f.) bzw. 2 (T. 10 f.) Taktzeiten zeitversetzt auf, so dass dieser Rhythmus stets sowohl nacheinander als auch zugleich zu hören ist in verschiedenen Stimmen.

64 Vgl. Scheibe, Johann A., Ueber die musikalische Composition, Erster Theil. Die Theorie der Melodie und Harmonie, Leipzig 1773, Reprint der Ausgabe 1773, hrsg. von Mackensen, K., mit einem Register und Verzeichnis der zitierten Schriften von Haberl, D., Kassel u. a. 2006, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007.

In den T. 73 bis 76 tritt dieser Wechsel zwischen den Vl. einerseits und Vla. und Bass andererseits auf. Die angesprochenen T. 40 f. zeichnen sich außerdem durch eine Überbindung einer ganzen Note in der Vla. aus und einer hN im Bass, wodurch diese besondere rhythmische Erscheinung transparenter wird. Dieses Phänomen erinnert an diejenige Setzweise beim Cb., bei der die r. Hd. die l. Hd. zur Fortsetzung einer bestimmten melodischen Folge ablöst wie in den T. 24 f. oder die l. Hd. die r. Hd. wie den T. 57 bis 60.

Diese Setzweise stellt hier für das Cb. die Ausnahme dar.

Eine Bemerkung von Türk zur Zäsur auf Seite 345 betrifft die Einschnitte, die nicht durch Pausen voneinander getrennt sind.

Der diesbezügliche Wortlaut des Originals sei hier wiedergegeben:

“Endigt sich ein solcher musikalischer Einschnitt mit einer Pause, [...], so muß er auch dem stumpfesten Gefühle merklich werden; folglich wären in diesem Falle mehrere Merkmale überflüssig. Aber ungleich größere Aufmerksamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, wenn sie nicht durch Pausen von einander getrennt sind“ [...] ⁶⁵.

Türk lenkt außerdem die Aufmerksamkeit auf die Technik der Verdeutlichung von Abschnitten durch eine vom übrigen Notentext abgesetzte Schreibweise, indem z. B. statt einer 4tel eine 8el mit anschließender Achtelpause notiert werden kann ⁶⁶.

⁶⁵ Türk, Daniel G., Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, im Druck: Breitkopf in Leipzig 1789, S. 345. URL: <http://www.md2-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl>
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527790-6.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 346.

Nach Sulzer kann die Schlussnote eines einfachen Takts [gemeint ist ein Takt, der nur einen einzigen Fuß enthält] „nur auf die 1. Taktnote fallen und den ganzen Takt durchdauern: der zusammengesetzte hingegen teilt den Takt entweder in zween Teile oder zwei Füße; die Schlussnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte desselben durch“⁶⁷.

Rhythmische Einleitungen von Abschnitten und Taktgruppeneinrahmungen

Es finden sich einige konkrete besondere Beispiele für Taktgruppen, die durch bestimmte rhythmische Einheiten eingeführt oder eingerahmt werden, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen. Die T. 25 f. von GS C8 (4) lassen an die T. 1 f. denken mit Quint-Oktav-Akkorden und dem dazugesetzten Rhythmus von aufeinanderfolgenden 3/4teln. Sie rahmen deswegen mit diesen einen ersten größeren zusammenhängenden Abschnitt ein. Später im Satz binden Fl. und H. wieder (wie auch gerade zuvor) Töne über, diesmal zusammen einen E-Dur-Dreiklang, markieren aber diese Takte als eigene Taktgruppe durch 2/4tel in T. 78. Im 1. Satz von GS C9 beenden die rhythmischen Elemente der ersten beiden Taktpositionen des 1. Takts der Vl. das Thema in umgekehrter Reihenfolge, vor dem unmittelbar darauffolgenden 2. Themeneinsatz steht eine Pause. Zwischen bestimmte Einheiten des 3. Satzes werden viertaktige Einheiten mit eigener Charakteristik gesetzt. Die erste davon

⁶⁷ Vgl. Sulzer, Johann G., Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1771, Artikel: Takt, URL: <http://www.textlog.de/3005.html>. Seite 8 der Druckversion.

wird von den Vl. und Fl. allein ausgeführt und beginnt mit einer 4tel als Auftakt. Sie beinhaltet in den T. 5 f. gleichmäßige 8el mit Sekunden, die vom Tonraum her pro Takt innerhalb einer Terz bleiben. Für T. 7 ist der Rhythmus [8el-Achtelpause] kennzeichnend und für T. 8 eine Punktierungseinheit. Mit seinen Notenwerten, seiner Rhythmik, mit den Legatobögen über den T. 5, 6 und 8 und mit der Dynamik Piano (vorher: Forte) grenzt sich dieser Abschnitt vom vorhergehenden und vom nächsten ab. Die Einheit der ersten Takte bestand aus einem Quartsprung nach unten in 4teln und einer Punktierungseinheit. Eine Bewegung im Trio wird dreimal von der ersten 4tel in allen Stimmen angestoßen und akkumuliert auch in den Takten nach diesen 4teln den Ton "f" als Ausgangsgrundton für den Satz. Das an anderer Stelle erwähnte Quartmotiv überspielt sozusagen im 2. Satz von GS C2 eine Pause und verbindet zwei Gesten miteinander (in T. 4 mit dem Ton d1 als Auftakt zu T. 5).

Im 1. Satz von GS C4 wird ein neuer Abschnitt angekündigt mit dem neuen rhythmischen Muster [3/4tel im Staccato] in den Vl. und [4tel-punktierte 8el-16tel-4tel] in den Fl. und H., Vla. und Vne. bleiben bei ihrem Rhythmus.

Im 2. Satz von GS C6 umklammert der Ton h1 in Vl. 1 den zweitaktigen Einschnitt von T. 20. Taktposition 2. 2 bis T. 22, Taktposition 2. 1 (die 2. Stimmen begleiten im Terzabstand). Dazwischengesetzt ist ein Sechzehnteltakt nach einem schon bekannten Muster mit den Tonhöhen aus T. 9, aber in einer anderen Reihenfolge und einer Triller-Punktierungseinheit nach dem Muster von T. 6, wo auch eine Einrahmung einer zweitaktigen Einheit wie hier mit derselben rhythmischen Anordnung und dem Ton „a" als Klammer aber in zwei Registern vorzufinden ist.

Bei KomZ C18 (2) erscheint eine melodische Motivik an verschiedenen

Stellen jeweils nach einer vorangestellten langen 4tel wie bei einem bestimmten Motiv aus dem 1. Satz. Auch drei rhythmisch abgesonderte Noten in Folge wie am Ende des Anfangsthemas des 1. Satzes gibt es hier wieder, diesmal durch eine Sechzehntelpause abgetrennt, früher auch durch den Notenwert 4tel als Pause, mit Triller über der zweiten 4tel sowie die fast durchgängige Gestaltung von Vla. und Vlc. in 8eln.

Der erste Vierer von KomZ C18 (1) wurde mit drei aufeinanderfolgenden 4teln abgeschlossen.

Bei KomZ C14 (1) werden 4 Sechzehnteltakte in den Vl. von dem Rhythmus [4tel-Achtelpause-8el] umschlossen. Der ebenfalls umschlossene T. 12 ist anders gestaltet.

Symmetrien

Einige rhythmische Strukturen, die bei Zach anzutreffen sind, lassen sich als sogenannte Longitudinalsymmetrien bezeichnen, die auch Metamerien genannt werden. Der Definition nach werden, wenn eine solche Art der Symmetrie vorliegt, Elemente entlang einer Linie in immer gleicher Orientierung und in gleichen Abständen aufgereiht⁶⁸.

Im 3. Satz von GS C8 dreht die rhythmische Folge der Notenwerte von T. 6 diejenige aus T. 4 um, sie verläuft also rückwärts, dazwischen steht T. 5 mit 3/4teln als die gemeinsame Mitte beider Takte.

Takt 85 von GS C4 (1) stellt eine vom Synkopenrhythmus geprägte

68 Vgl. Artikel: Symmetrie, in: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig überarbeitete Auflage. Einundzwanzigster Band, Mannheim 1993, S. 522.

Überleitung mit Fortepiano zu den T. 86 ff. dar bei den Vl., dessen Rhythmus zudem asymmetrisch gebaut ist, wie es für Synkopen im Allgemeinen typisch ist. Die Achtelfolge von Vl. 1 in T. 61 des 3. Satzes ist die krebsläufige Intervallfolge der Achtelgruppe der T. 49 bis 51 des 3. Satzes, wobei allerdings der Quartsprung durch einen Sextsprung ersetzt wurde. Violine 2 bewegt sich gegenläufig zu Vl. 1.

Ab der letzten 8el dieses Takts spielen die Vl. forte.

Wie eben erwähnt können symmetrische Abläufe auch die Tonhöhen betreffen, wie nachfolgend dargestellt werden soll.

Auf die umgedrehte Bewegungsrichtung der T. 102 bis 105 gegenüber den T. 21 bis 24 von GS C1 (1) sei an dieser Stelle ebenfalls hingewiesen.

Im 3. Satz von KomZ C20 wird von den Vl. ausgehend der Tonraum systematisch zunächst nach unten hin und dann nach oben ausgeweitet, ab T. 5 Taktposition 3 geht es dann von den hohen Fl. aus gesehen symmetrisch wieder abwärts, hinzu kommt gegen Ende dieses Formteils noch das H. Die Fl. setzen dann die hierdurch eingeleitete Abwärtsbewegung fort mit einer Unterbrechung in T. 11 durch einen Sextsprung aufwärts. Es ist zwar kein Oktavsprung, aber ein größerer Sprung, weshalb bezogen auf den größeren melodischen Bogen und auf die Oktavsprünge eine Umkehrung von T. 1 zu erkennen ist. Im 2. Teil von Satz 4 bilden die T. 35 bis 46 eine Einheit. Leicht zu sehen ist auch die symmetrische Anlage der Flötentakte: T. 35 bis 38 und 43 bis 46 (jeweils mit einer Überbindung).

Im 2. Satz von GS C9 wird der Ton von T. 14 in Vl. 1 von Vl. 2 im nächsten Takt übergebunden zu Taktposition 1 von T. 17 und dann als abschließende 8el dieses Abschnitts wiederholt wie auch in den übrigen Stimmen. Eine solche Überbindung eines Tons ist dem Ende des 1. Teils,

dem Ende des Neukomponierten des 2. Teils und dem Ende des 2. Teils gemeinsam. Dabei stellt die Überbindungseinheit selbst schon eine Symmetrie dar.

Im 3. Satz von GS C12 stellen die T. 29 bis 32 inhaltlich eine erneute Variation der T. 17 bis 20 vor, bei der die Tonfolge der T. 17 und 18 rückwärtsläufig ist und der letzte Takt mit einem Vorhalt auf einer 4tel vor einer 8el gestaltet ist.

Zu den bereits erwähnten symmetrischen Anordnungen von RH Ms 824 (1) sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass sogar die 2 hN mit Triller in den T. 116 f. zu den vorherigen 2/16teln als deren Verbreiterung (Augmentation) sinnvoll in ein Verhältnis gesetzt werden könnten, weil auf beides die gleiche Taktgruppe folgt.

Die rhythmische Gestaltung der T. 88 f. von GS C17 (1) ist insofern bemerkenswert, als dass der rhythmische Verlauf der Taktzeiten zugleich in beiden Vl. (ihrer letzten beiden Takte des Satzes) umgedreht wird, also: [4/8el-hN], [hN-4/8el]. Hier liegt ein Nacheinander eines bestimmten rhythmischen Modells vor, früher im Satz fanden sich Nacheinander und Gleichzeitigkeit in Einem, wie unter dem Gesichtspunkt der „Unterbrechung der Zäsur“ beschrieben wurde.

Bei SeiSon V, 2 ist der Rhythmus [4tel-8el] (Trochäus) mit Abweichung als [4tel-8el] (Trochäus) mit Abweichung als eine Art Gegenmodell zu einem Rhythmus mit vorangestellter bzw. dazugehöriger Pause [Achtelpause- 3/8el] vertreten (die letzten Takte der einzelnen Teile enden z. B. nicht mit Achtelpause auf der 1. Taktzeit). In diesem Zusammenhang sind auch die Synkopen der T. 3 und späterer Takte zu sehen, denn die Synkope hat die Längenbetonung in der Mitte in Anlehnung an solche Rhythmik, bei der die erste und die letzte Stelle frei bleiben im Takt.

Die Synkope als in sich schon symmetrisch angelegte Figur wurde schon angesprochen; siehe auch dazu bei dem vorletzten Takt des Satzes ist die Mitte frei gelassen: [8el-Achtelpause-8el] im Bass, wie es schon am Ende der Teile 1, 2 und 4 der Fall war. D.h., für die einzelnen Satzteile wurde auch ein bestimmter „Rhythmus“ in Bezug auf die Gestaltung der vorletzten Takte angewendet: in Teil 3 ist die Taktmitte ausnahmsweise nicht frei geblieben: Das ist eine sehr subtile Art der formalen Gestaltung.

Diminutionen und Augmentationen

Ein früher schon häufiger zu hörendes Motiv aus bestimmten Tönen, die aufeinanderfolgen, und einem einzelnen Takt schafft einen Zusammenhang im 1. Satz von KomZ C10 zwischen einem Abschnitts-ende und dessen Neuanfang zunächst in der Vla.: Im 1. Satz von KomZ C10 erscheint ab T. 30 die rhythmisch rasche Version eines Motivs wie in T. 24, das ab T. 9 häufiger zu hören war (bzw. mit einer 8el mehr als dort). Es ist in T. 29 schon in der Vla. vorweggenommen und verdichtet den Zusammenhang zwischen dem Abschnitt eben und dem Neuansatz desselben, jetzt gestaltet es den Übergang zur Variation. Auf die diminuierte Form des Motivs von T. 16 des 1. Satzes im 2. Satz wurde bereits hingewiesen als ein die Sätze verbindendes Element, ebenso wurde schon auf die Diminution einer Punktierungsfigur im 2. Satz von KomZ C16 hingewiesen, durch die eine Beziehung zwischen Takten innerhalb eines Satzes hergestellt wird.

Im 4. Satz von GS C9 findet sich etwas Ähnliches wie in den T. 13 ff. des 1. Satzes, was die Kontrastwirkung von Vl. und Fl. gegenüber einem zweitaktigen Rhythmusmodell betrifft. Im Vergleich zum 1. Satz erscheint hier

der 1. Takt des Modells mit [4tel-pkt. 8el-16tel], wie es in Satz 1 in Fl 1 und Vl. 2 vorhanden ist, im 4. Satz ab T. 39 öfter in Vla. und Vne. mit sich anschließenden 4/8eln, früher in Satz 1 im selben Takt, und demgegenüber diminuiert in den T. 13 ff. des 1. Satzes, dort in den T. 19 und 21 auch in den Vl. Mit den T. 31 ff. verbindet diesen Teil des 1. Satzes das Vorkommen mehrerer Überbindungen. Dadurch, dass Diminution und Kontrastwirkung zusammenkommen, wird die Beziehung zwischen beiden Stellen der verschiedenen Sätze deutlich.

Eine Pendelbewegung bei GS C7 (1) gibt dem Oktavpendel der T. 5 f. nachträglich mehr Bedeutung, indem es deren Pendel in kleineren Notenwerten umdreht, beim unteren Ton beginnend. Im 2. Satz wird eine Tonleiter in kleinen Notenwerten in den Vl. nach oben geführt (zum Teil mit punktierten 16teln), ab Taktposition 2 auch in der Oboe und ab Taktposition 3 im Punktierungsrhythmus, der im Verhältnis zu Satz 1, T. 38 diminuiert erscheint, in Vla. und Vne. Im 3. Satz erklingen in den T. 9 f. wie zu Beginn des 3. Satzes Viertelschläge in Vl. 2 in Oktaven wie eine Diminution von T. 1 aus Satz 1, in den T. 13 f. ein D-Dur-Akkord in weiter Lage, in den T. 15 f. klingt ein weiterer Akkord in weiter Lage in Vl. 1. Eine Punktierung ist bei einem Oktavsprung bisher noch nicht vorgekommen, sie ist hier eingesetzt in den T. 10 und 12 in Vla. und Vne. Takt 14 gleicht T. 10, nur dass in der Vla. kein Oktavsprung stattfindet, ist abweichend. Auch an dieser Stelle wurden außer der genannten Diminution weitere Bezüge sichtbar. Erst auf das Bindeglied zwischen den Tonleitern und den letzten 9 Takten des 1. Satzteils hin – es ist auch im Forte hervorgehoben in den T. 101 f. – folgt der Inhalt aus den T. 19 bis 21 rhythmisch verkleinert, eine Oktave nach oben versetzt, ausgeterzt und pausendurchsetzt im Piano.

Im 4. Satz von GS C1 weisen die T. 13 bis 16 eine gewisse Ähnlichkeit mit den T. 107 bis 110 Taktposition 1 des 1. Satzes auf. Diese A-Dur-Ebene erinnert mit den meist taktweise ansteigenden Tonleiterstufen an die in gleicher Weise ausgesetzte Tonleiter der T. 88 ff. des 1. Satzes (zu einem Orgelpunkt in 8eln). Dort folgte ebenso wie hier das Triller-Punktierungsmotiv des ersten Taktes des 1. Satzes mehrmals aufeinander. In gewisser Weise vorbereitet ist es durch seine im Verhältnis dazu augmentierte Form in T. 18 des 4. Satzes ohne Triller (der 2. Takt der Tonleiter).

Nachdem im 4. Satz von GS C9 ein Komplex im Piano gehalten war, tritt wieder wie schon einmal im 4. Satz eine C-Dur-Tonleiter hervor, in 16teln diesmal, also im Verhältnis zu früher von den Notenwerten diminuiert und durch ihr viermaliges Auftreten in Folge auffällig.

Im 3. Satz von GS C2 trifft die abwärtsgehende Tonleiter in T. 4 auf Punktierungen, wie in den T. 14 ff. des 1. Satzes, und zwar diminuiert im Verhältnis zu ihrem 1. Auftreten ab T. 15 in Satz 1. Eine Tonleiter, die auf eine Punktierung folgt, gab es übrigens in T. 20 im 1. Satz und eine weitere dort in den T. 104 f. Ein Wechsel zwischen Tonleitern in 8eln und 16teln in den T. 56 ff. des 1. Satzes entstand daraus als neues daraus abgeleitetes Prinzip.

Augmentiert im Vergleich zu seinem üblichen Auftreten in 16teln oder sogar 32steln ist ein Halbtriller in Vla. und Vne. in Satz 3 von GS C4 ab T. 43 in 8eln zu finden, erst um eine Sexte nach oben und dann wieder zurück versetzt. Der prägende Rhythmus der T. 14 ff. des 3. Satzes ist eine beschleunigte Fassung von T. 5 des 2. Satzes.

Das Gegenteil davon, also eine Verlangsamung, ereignet sich im 1. Satz von KomZ C15. Der letzte Takt eines Abschnitts ist zunächst noch von gleichmäßigen Notenwerten wie der Beginn gehalten, es sind in den

Bläsern Viertelnoten und in Vla. und Vlc. 4/8el und eine 4tel in Folge. Ab jetzt kommen 2 Gruppen aus Triolen in Folge (rhythmisch) erneut zum Vorschein, wobei punktierte 8el und eine Pendelbewegung, diesmal als Terz, beibehalten werden (die anfängliche Punktierung war auch einer 8el beigelegt, ein Rückbezug ist hier durch die Notenwerte gegeben). Neue, wenn auch verwandte rhythmische Motive, gibt es ab T. 23. Der Eindruck einer stärkeren zeitlichen Dehnung entsteht durch die Verwendung von punktierten 4teln, 4teln, hN und Triolen. Den umgekehrten Weg der Beschleunigung, wenn auch nur auf engem Raum, geht Teil 3 des Finales von KomZ C14. Der Anfang dieses 3. Teils besteht aus zwei zusammengehörigen melodischen Zweiern. Beide Zweier werden variiert wiederholt, genauer: deren 2. Hälfte. Bei einem Takt (deren 2. Hälfte) werden die ersten beiden 8el in umspielende 16tel aufgelöst. Dieses zuletzt beschriebene Motiv aus 4/16teln und einer 8el fand sich umgedreht in Vla. und Vlc. in T. 20 mit nachfolgenden gebrochenen Dreiklängen in 8eln, die jetzt auch den letzten Takt vor dem Einsatz der Wiederholung der ersten Takte bilden.

Eine rhythmische Halbierung von 8eln hin zu 16teln findet auch bei GS C12 (1) statt, wo die T. 25 und 29 f. in Teil 1 sowie 70 und 74 f. in Teil 2 von Vl. 2 verschiedene 16tel statt Tonrepetitionen in 8eln und vorher 4teln und sogar übergebundenen hN haben. Eine rhythmische Ausnahme für den Bass stellt T. 55 mit dem Quartabgang in 16teln dar vor der Wiederholung der Anfangstakte, was aber sein Profil nicht verändert.

Statt Takten in 32steln, wie es sie in den Sätzen 1 und 2 von GS C19 gibt, gibt es bei GS C19 (3) nunmehr Takte in 16teln mit Legatobögen zu 2 Noten, wie es sie auch manchmal in den Sätzen 1 und 2 gab, doch nicht immer gehören diese hier zu den 16teln. Ein einzelner Takt in 16teln ist

zudem als rhythmische Kontrastfigur gesetzt, worin ein Rückbezug auf die rhythmische Einheit der Sextole des 2. Satzes gesehen werden kann. Als eine Struktur von GS C17 (3) ist der Rhythmus [8el-4/16tel] zunächst nur in T. 1 zu finden. Diese Rhythmik ist zudem in Satz 3 die diminuierte Fassung (die hN wurde doppelt diminuiert) des Rhythmus aus T. 89 des 1. Satzes, wobei dort der erste der jeweils zusammengehörigen Takte derjenige mit der Vierergruppe im kleineren Notenwert am Anfang ist, hier ist es umgekehrt.

Dies ist dasselbe Verfahren wie beim Punktierungsmotiv in den Sätzen 1 und 2, das dort am Anfang bzw. gerade nicht am Anfang steht.

Bei KomZ C15 (1) bietet sich eine sequenzierende Fortsetzung nach den ersten 4 Takten an, denn diese beinhalten selbst schon eine Sequenzierung eines einzelnen Takts. Diese Takte enden harmonisch offen mit einem V7-Akkord. Daraufhin wird zunächst ihre Punktierungseinheit motivisch aufgegriffen und sequenziert in einem bestimmten neuen rhythmischen Modell aus 8eln. Die Punktierungseinheit selbst ist dabei diminuiert (in 16teln). Hier wird die diminuierte Punktierungseinheit zur Fortspinnung diminuiert als Motiv innerhalb eines Satzes verwendet, ein Motiv kann aber auch im Verhältnis zu einem früheren Satz diminuiert erscheinen wie bei GS C17 (2). Dort erscheint die Einheit [pkt. 8el-2/32stel] aus Satz 1 nicht nur diminuiert, sondern auch mannigfaltig abgewandelt, so dass zugleich eine motivische Gemeinsamkeit zwischen den Sätzen und motivische Beziehungen innerhalb des einzelnen Satzes gegeben sind.

Im 2. Satz liegt eine Diminution im Maßstab 1:1 vor aus punktierter 16tel und 2/64steln mit nachfolgenden 2/16teln, die ebenfalls in Bezug zu den 2/8eln, mit denen die Punktierungseinheit des 1. Satzes rhythmisch kombiniert war, eine Diminution darstellen (siehe für Satz 2 in den T. 6 f.

und in den T. 45 f., deren Wiederholung, in der r. Hd). In Satz 1 lautet der Beginn umgekehrt, dort nämlich setzt diese Kombination mit dem Punktierungsmotiv ein. Nicht-diminuiert, also wie in Satz 1, wird die Punktierungseinheit im 2. Satz auch verwendet in T. 20 in den Vl., anschließend ist wie in Satz 1 in dessen T. 5 f. nachfolgend im Takt eine neue Einheit gesetzt, dort war es eine Triole und eine 4tel mit Triller. Die 2. Takthälfte ist nach einigen rhythmischen Figuren wieder mit einer 4tel mit Triller ausgefüllt in Satz 2 – siehe zum Beispiel im vorletzten Takt, und diese auf die 1. Takthälfte vorangestellt wird sie in T. 25. In T. 32 folgt auf eine solche Punktierungseinheit 2/8el, wie sie für die Aussetzungen im Cb. typisch sind. In den T. 30 f. tritt die Punktierungseinheit in der diminuierten Form auf, aber ohne Kombination mit einer nachfolgenden 4tel mit Triller. Oft verwendet Zach die Punktierungseinheit aus punktierter Achtelnote mit nachfolgenden 2/32steln, seltener ist die Kombination aus punktierter 16tel mit nachfolgenden 2/64steln, wie sie bei SeiSon II, 1 ausschließlich und dort dann häufig eingesetzt wird. Das liegt daran, dass in diesen Sonaten generell häufiger kleinere Notenwerte verwendet werden.

Synkopen

Taktüberschreitende Synkopen sind in bei Johann Stamitz ein wichtiges rhythmisches bzw. stilistisches Element, durch das der Bewegungsablauf intensiviert wird⁶⁹, und auch bei Fils sind Synkopenketten zu nennen,

69 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Carl Stamitz, in: in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 690.

durch die besonders die Finalsätze schwungvollen Charakter des Prestos erhalten⁷⁰. Pergolesis Stabat mater wird außerdem zurecht von Gratl als rhythmisches Parallelbeispiel im Zusammenhang mit Synkopen bei Zach erwähnt⁷¹. Synkopen können als pathetische Akzente verwendet werden, zugleich mit oder ohne grammatikalischen Akzent, wie Ludger Lohmann in seiner Zusammenfassung der "Studien zu Artikulationsproblemen" auf S. 354 angibt⁷². Er spricht von einer Zwischenstellung der Synkopen zwischen grammatikalischen und pathetischen Akzenten⁷³ und gibt Aussagen von Türk sowie von Sulzer über die Stellung von Synkopen im Satzzusammenhang an, die besagen, dass der gute Taktteil in die Zeit des vorhergehenden schlechten gezogen oder versetzt wird, und dass diese Verrückung der Taktteile Einförmigkeit entgegenwirken soll (Türk), so dass die auf diese Weise hergestellte Mannigfaltigkeit den natürlichen Gang der Bewegung nicht nur wieder angenehm, sondern doppelt angenehm erscheinen lässt (Sulzer). Über die Vortragsweise gehen die Meinungen bei den verschiedenen Autoren auseinander, was einerseits mit der Beschaffenheit der (Tasten-) Instrumente⁷⁴ und andererseits

70 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Johann Anton Fils, in: in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 247.

71 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, Fußnote 251.

72 Vgl. Lohmann, L., Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts (Hüschen, Heinrich (Hrsg.), Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 125), Regensburg 1982.

73 Vgl. Ebd., S. 77.

74 Vgl. Ebd., S. 78.

mit dem häufigen Zusammenfallen von Synkopen mit Dissonanzen⁷⁵ zusammenhängt. Letztere werden oft durch Synkopen vorbereitet⁷⁶. Das heißt, es ist fraglich, ob mit der Vortragsweise gegebenenfalls ein Crescendo oder ob ein Diminuendo erzielt werden sollte⁷⁷. Ein Crescendo geschieht häufig an solchen Stellen nach Sulzer, dazu meint Türk, es sei fehlerhaft⁷⁸. Quantz befürwortet ein Crescendo bei „Viertheilen“ oder „halben Tacten“⁷⁹. Synkopen und Überbindungen werden zudem als Ausdrücke im 18. Jahrhundert weitgehend synonym verstanden, wobei die eigentliche Synkopation in eine einzige Note gefasst ist, wie in Fußnote 231 auf S. 78 angemerkt wird⁸⁰.

75 Vgl. Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts, Lohmann 1982, S. 79 f.

76 Vgl. Ebd., S. 80.

77 Vgl. Ebd., S. 78 ff.

78 Vgl. Ebd., S. 79.

79 Vgl. Ebd., S. 78.

80 Zur Ausführung von Synkopen in verschiedenen Zusammenhängen sind Textstellen außerdem zu finden bei Quantz, J. J., Versuch einer Anweisung die Flöte travasiere zu spielen, Berlin 1752, im Druck: Radelli und Hille in Leipzig, kritisch revidierter Neudruck von Schering, A., Druck: Kahnt, C. P. in Leipzig, URL: [commons.wikimedia.org/wiki](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_travasiere_zu_spielen)

File:Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_travasiere_zu_spielen, XVII. II. 8; Türk, D. G., Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, im Druck: Breitkopf in Leipzig 1789, URL: <http://www.md2-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527790-6>, S. 104 f. (im Register unter „Noten“ zu finden) und Mozart, L., Gründliche Violinschule, dritte Auflage, Augsburg 1787, URL: [commons.wikimedia.org/wiki/File:Gründliche_Violinschule_\(1787\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gründliche_Violinschule_(1787).pdf), IV, 21–24.

Schindhelm geht nicht näher auf die Verwendung von Synkopen bei Zach ein, doch erwähnt er ein synkopierend abwärts steigendes Motiv, mit dem die 2. Vl. die 1. Vl. begleitet, die so kontrapunktisch recht interessant schattiert wird⁸¹. Diese Aussage bezieht sich auf KomZ C2. Komma unterscheidet Synkopierungen auf einer Tonstufe und Synkopierungen auf verschiedenen Tonstufen. Als Beispiel für Erstere gibt er Ausschnitte aus KomZ C13, C22 und C24 aus dem Bereich der Instrumentalmusik an und für die genannte 2. Kategorie aus C4, C16, C18, C19 und C20 an⁸². Über Synkopen sagt er: „Den größten Anteil in der Melodik Zachs hat der Synkopentypus“. Er fährt fort, er sei eines der beliebtesten Melodiebaumittel der Vorklassiker. Doch im Vergleich mit der Verwendung der Synkopen im Barock bleibe von der Synkope nur mehr der rhythmische Grundriss⁸³. In der Regel sei der Synkopentypus zum Sequenztypus geworden, der sogar zumeist dasselbe Motiv sequenziert. Er findet, dass Zach ihn häufiger verwendet als seine Mannheimer Zeitgenossen und stellt ihn auch in Zusammenhang mit dem lombardischen Rhythmus, als dessen Grundform er ihn vorstellt, worauf er sich auf W. Fischer und A. Schering beruft⁸⁴. Auch für die Verbindung

81 Vgl. Johann Zach. Ein Beitrag zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Schindhelm 1920, S. 142 f.

82 Abgebildet bei Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938, S. 73.

83 Vgl. Ebd., S. 72.

84 Vgl. Ebd., S. 74.

der Synkope mit dem Quartaufsprung des italienischen Barocks (auf diesen führt Komma sie an dieser Stelle zurück) gibt er Beispiele aus KomZ C1, C22 und ein Beispiel von Ziani und eines von Caldara⁸⁵. Gratl merkt auch für die Kirchenmusik an, Synkopen seien bei Zach omnipräsent⁸⁶.

Synkopen werden bei Zach teilweise mit gleichmäßigen durchlaufenden Notenwerten kombiniert und an einigen Stellen in ein Verhältnis zu einem anderen Rhythmus gesetzt durch ein Abwechseln mit diesem Rhythmus oder durch ein Ergänzung bzw. Auslassung einzelner Noten, wie aus verschiedenen Beispielen hervorgeht. Synkopen werden u. a. flexibel eingesetzt, um rhythmische oder melodische Einheiten miteinander zu verbinden bzw. in ein Verhältnis zueinander zu setzen, siehe z. B. bei GS C8 (1) oder GS C14 (1). Sie können im Wechsel mit anderen Elementen auftreten oder selbst sequenziert werden und so längere Abschnitte bilden.

Die ersten nachfolgend genannten konkreten Beispiele zeigen verschiedene Zusammenhänge, in denen Synkopen verwendet werden und verschiedene Eigenschaften, die Synkopen in diesen Zusammenhängen annehmen. In den Synkopen selbst besteht oft die besondere Motivik, wie man an den nachfolgenden Beispielen sieht.

85 Vgl. Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938, S. 74.

86 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 191.

Neues Material bringen im 2. Teil des 2. Satzes von GS C1 die T. 17 bis 23. Die Melodie der 1. Vl. ist rhythmisch ziemlich differenziert, der Vne. setzt eine gleichmäßige Achtelbewegung fort, daneben gibt es einen wiederholten synkopierten Rhythmus in Fl. 2 und Vl. 2.

Die Vla. ergänzt eine weitere ganztaktig verlaufende Stimme, teilweise mit Überbindungen.

Bei KomZ C14 (1) sind Synkopen zwischen einer rhythmischen "Taktklammer" zu finden (siehe T. 7 bis 11), und ihrerseits bilden Synkopen wieder eine Klammer. Synkopen und Oktavsprung beenden den Abschnitt mit noch neuem Material vor der Wiederholung der Anfangstakte. Dies geschieht in Vl. 2. In T. 5 (und T. 36) sind übrigens der Synkopenrhythmus und der Oktavsprung zusammengekommen.

Die auffälligere Motivik bei GS C12 (1) hat Vl. 2 mit Vl. 1 gemeinsam, das sind vor allem Synkopen (bis zu 4 hintereinander in 2 Takten), in den T. 40 f. löst eine längere drei kürzere ab sowie ein weiterer Rhythmus.

Diese beiden rhythmischen Einheiten sowie die nachfolgenden treten nicht unbedingt zugleich in beiden Vl. auf.

Synkopen sind bei GS C19 (1) Teil der Flötenrhythmik.

Synkopen gibt es auch bei GS C20 (1).

Der Synkopenrhythmus zu Beginn von Teil 2 von KomZ C14 (1) in Vl. 1 liegt im Wechsel mit dem Punktierungsmotiv, das diesen Teil auch begann. Auf den Anfang des Satzes KomZ C24 (3) blickend ist eine Synkope für die T. 2 und 4 zu nennen, weitere Synkopen in den T. 6 f., in den T. 6 f. sogar mit Überbindungen in H. 1 und den Vl., wo sie als Teil dieser Synkopen auftreten (bei Vl. 1 in den T. 6 bis 8). Sie sind hier von vornherein

als motivisches (thematisches) Material (nicht als Stilmittel) vorgestellt und werden aneinandergereiht in den T. 50 bis 52 wie am Anfang, der ab T. 45 auf Stufe V wiederholt wird.

KomZ C19 (1) beginnt schon mit dem Synkopenrhythmus auf verschiedenen Tönen.

Bei 5Sinf. IV, 2 sind Synkopen in den Vl. zu Beginn der Einschnitte häufig, als beschleunigende figurale Ergänzung tritt der Rhythmus [Sechzehntelpause-3/16tel] hinzu kurz nach diesen Synkopen.

Der Synkopenrhythmus [8el-2/4tel-8el] ist noch nicht genannt worden und gehört zu den T. 23 f. von KomZ C5 (2).

GS C22 (1) beginnt schon synkopisch, was auch bei den achttaktigen Phrasen angesprochen wird.

Der 1. Satz von KomZ C10 stellt zuerst Synkopierungen in Vl. 1 vor, wenig später in Vl. 2 im Terzabstand, derweil verlaufen Vla. und Vne. in gleichmäßigen 8eln.

Im 1. Satz von KomZ C16 stellen die T. 32 bis 39 das 2. Thema mit Synkopenrhythmus dar. Der Grundton a erscheint dabei immer als hN auf Taktposition 1 in Vla. und Vne. Später erinnert ein Synkopenrhythmus der 1. Vl an das 2. Thema, dessen 1. Takt dabei rhythmisch sequenziert wird in der Vla.

Synkopen, die bei GS C22 (1) einem bestimmten Abstand auftreten und auch über die Taktgrenzen hinweg, sind auch für einen bestimmten wiederaufgenommenen Abschnitt kennzeichnend in diesem Satz, gerade für die Vla.

Der Synkopenrhythmus tritt bei KomZ C4 (1) einige Male in der Vla. auf, und zwar langsamer im Rhythmus [4tel-hN-4tel].

Einen Anklang an den Synkopenrhythmus aus Satz 1 gibt es in Satz 2

von KomZ C4 dadurch, dass der längste Notenwert in der Taktmitte platziert ist.

Bei GS C25 (4) spielt die r. Hd. in den ersten beiden Takten den gleichen Rhythmus mit einer Synkope. Im 3. Takt steht anstelle der Synkopenviertel eine Triole.

Synkopen bilden oft auch längere Abschnitte in einzelnen Sätzen wie bei den nachfolgenden Beispielen. Im 2. Teil von GS C8 (1) leitet der Ton e₂ einen Abschnitt mit synkopischen Viertelüberbindungen ein in Vl. 1 und Fl. 2, nachdem dieser Ton mit zugehöriger Oktave in bestimmter Weise hervorgehoben worden war.

Im 4. Satz von GS C1 führen Fl. 1 und Vl. 1 einen Synkopenrhythmus aus übergebundenen 4teln aus, eine stufenweise absteigende Tonleiter von a₂ bis d₂, und das zweimal hintereinander mit einem als 8el eingebauten Oktavsprung dazwischen. Diese Synkopenkette zieht sich bis T. 36.

Die übrigen Stimmen verlaufen unabhängig voneinander, Fl. 2 spielt eine melodiose Gegenbewegung zu Fl. 1. Einen gebundenen Orgelpunkt zur Synkopenkette kommt vom H. mit einem neuen Ansatz bei der Wiederholung der Kette.

Eine Synkopenkette nach Art der T. 29 ff. wird in der Reprise an späterer Stelle nachgereicht. Sie dauert bis T. 129 Taktposition 1. an.

Eine Synkopenüberbindung der T. 58 bis 61 in Vl. 1 gibt es bei RH Ms 823 (1), drei aufeinanderfolgende Synkopen auch in den T. 141 bis 143.

Die synkopische Wirkung des Rhythmus [2/16tel-4tel-8el] ist für GS C24 / RH Ms 826 (2) zu benennen, dieser Rhythmus erscheint einige Male.

Durch synkopierende Überbindungen sind auch einige Takte von GS C3 (3) gekennzeichnet.

Ein von Synkopen geprägter Abschnitt ist der der T. 22 bis 29 von KomZ C22 (1), der teils mit Trillern kombiniert ist, ab T. 26 findet eine Wiederholung statt. Die Synkope [8el-4tel-8el] tritt seit T. 2 von KomZ C22 (7) mehrmals auf. Damit könnte die Verwendung des Synkopenrhythmus über mehrere Takte als Verbindung zwischen den Sätzen betrachtet werden.

Ein Synkopenabschnitt in den Vl. wird bei KomZ C24 (1) abgelöst von einem ausgeterzten Punktierungsabschnitt (über einige Takte jeweils).

Der Synkopenabschnitt ab T. 104 wird mit einem Oktavsprung eingeleitet.

Im 2. Satz von GS C22 gibt es eine Synkopenbegleitung in Vl. 2, oft mit Überbindung. Anfangs geht die Synkopierung dabei über einige Takte.

Zur Begleitung von Vl. 2 in den T. 22 bis 31, wo die 1. Hälfte Tonrepetitionen darstellt, tritt Vl. 1 leicht synkopisch auf (das bedeutet, die erste 8el fehlt bei ihr zweimal, auch das wurde schon in Satz 1 an bestimmten Stellen beobachtet: Siehe hierfür T. 105 f. in Satz 1). Im 3. Satz gibt es eine Synkopenüberbindung in Vl. 1 in den T. 180 ff.

Der Synkopenrhythmus der T. 11 und 14 in der Begleitung der Fl. bei KomZ C23 (2) könnte "sequenziert" genannt werden, weil zwischen diese Takte 2 Pausetakte gesetzt sind in der Basslinie. Bei diesem Rhythmus mit der Folge [8el-4tel] im Dreiachteltakt hier liegt eine Betonung auf der Taktmitte durch die Länge der Note. Im 3. Satz erscheint eine "Synkope" wie in Satz 2. Sie ist ein rhythmisches Gegenstück (womit die Betonung der Taktmitte gemeint ist) zum Vorhalt wie in T. 6 in Satz 1: Siehe T. 35, 37, 39, 41, 43 und 44, doch hier im Dreiertakt sieht diese rhythmische Folge nur wie eine der früheren Synkopen aus.

Bei SeiSon VI, 1 sind halbtaktige Synkopen häufig. Im 2. Satz erscheint der halbtaktige Synkopenrhythmus wieder öfter.

Synkopen treten oft einzeln auf wie bei den folgenden Beispielen.

Im 1. Satz von GS C7 erklingen Haltetöne in H., Vla. und Vne., in Vl. 1 und Fl. 1 befinden sich ebenfalls lange Werte: punktierte hN, vor die ein Synkopenrhythmus eingereiht ist.

Takt 85 des 1. Satzes von GS C4 stellt eine vom Synkopenrhythmus geprägte Überleitung mit Fortepiano zu den T. 86 ff. dar.

Bei GS C6 (2) bestimmt ein Sekundschrift in 8eln mit einer Auftaktachtel eine Gruppe von 3 Tönen, die mit dem nachfolgenden Synkopenrhythmus den Verlauf der ersten 3 Takte bestimmt. Sekunden befinden sich übrigens in fast allen Takten, weshalb der Synkopentakt auffällt.

Bei HR 362 (2) ist eine Synkope u. a. im vorletzten Takt platziert, die den ganzen Takt einnimmt.

Im 2. Satz von GS C14 befindet sich ein Synkopenrhythmus in T. 13 (vgl. Satz 1). Bei GS C14 (1) gibt es 2 Synkopen pro Takt ab T. 4, und in den T. 60 ff. dazu eine interessante rhythmische Auflösung in den Streichern, so dass ein gleichmäßiger Gang in 8eln zu hören ist.

Ein Trillerzeichen ist über der 3. Synkopennote im 4. Einschnitt von ZL (1) notiert.

Bei KomZ C22 (3) befindet sich in einem ungeraden Takt ein Rhythmus, der aussieht wie eine Synkope. Im 2. Satz kommt die Synkope in der Form von Satz 1 wieder vor, und das mehrmals, gleich im 1. Takt. Im 4. Satz treten Synkopen der Form [32stel-8el- 32stel] auf.

Bei KomZ C24 (3) liegen Synkopentakte zwischen Partien aus 32steln, das betrifft die T. 2 und 4 des Satzbeginns.

Synkopisch ist der vorletzte Takt von Teil 1 von SeiSon II, 2.

Synkopisch sind bei SeiSon VI, 3 die T. 29 f. und 45 f.

Im 2. System von B.S.p.C. (3) erscheint eine Synkope nach dem Schema [16tel-8el-16tel].

Bei Don.S.p.C. (2) gibt es kurze Synkopen im 3. System des 2. Satzes.

Im 1. Satz des Violoncellokonzerts GS C18 fällt T. 8 als einzelner Synkopentakt auf: [Achtelpause-4tel-8el-4tel mit Vorschlag und Triller].

Im Vlc. tritt ein bestimmter Synkopentakt mit der Folge [16tel-8el-16tel] zweimal auf. Im 2. Satz erscheint der Synkopentakt [8el-4tel-8el] in T. 14, wo auch große Sprünge (darunter eine Dezime in T. 14) in Vl. 1 vorzufinden sind. Weitere Synkopen treten nach einem Sprung im Vlc. auf.

Die schon einmal genannte Synkope [16tel-3/8el-16tel] ist ebenfalls in diesem Satz enthalten. Die Synkopenfiguren enthalten Legatobögen als zusätzliche Verfeinerung der Ausgestaltung als Variation im Sinne der Mannigfaltigkeit.

Die Verwendung verschiedener Synkopen innerhalb eines Satzes ist auch festzustellen, wie im Folgenden gezeigt wird. Als ein oft benutztes Merkmal des Satzes KomZ C18 (2) ist wieder die Synkope zu nennen, die verschiedenen Synkopen werden auch miteinander kombiniert und aneinandergereiht. Das betrifft die Synkope in der Form [8el-4tel-8el] und [16tel-3/8el-16tel], teils mit Überbindung. Das gilt auch für den teilweise synkopisch gebrauchten Vorhalt.

Als neues Element gegenüber Satz 1 ist die Synkope mit dem Rhythmus [16tel-8el-16tel] bei KomZ C13 (2) zu benennen, auch T. 1 ist schon synkopisch gebaut.

Chromatik und andere besondere Merkmale gehen stellenweise mit synkopischem Rhythmus einher, wie man an den nachfolgenden

Beispielen sieht. Die Synkope [16tel-8el-16tel] ist bei GS C17 (1) in den T. 28 f. und 88 f. anzutreffen. Melodisch betrachtet stellen diese Figuren Vorhalte dar. Allgemein können die Vorhaltsnoten in diesem Satz länger oder kürzer als die Hauptnote ausfallen. Im 2. Satz tritt der eben genannte Synkopenrhythmus in den T. 3 f. auf (zweimal pro Takt) und zugleich engschrittige Chromatik in Vl. 1 und in der r. Hd. des Cb. Hier sind auch die T. 21 f. (ohne Chromatik) und 26 zu nennen. Eine andere Synkope ist einmal für T. 8 zu nennen (mit Legatobogen – die Artikulation ist nicht so wie in Satz 1 verwendet).

Synkopen werden bei FUI/ZL (1) in Vl. 1 in T. 15 kombiniert mit Chromatik, wobei Vl. 2 eintaktig konstruiert ist.

Takt 42 von KomZ C13 (1) ist synkopisch gehalten in Vl. 1, einsetzend mit einer Überbindung von T. 41 hier.

Synkopen zu Tonleitern gibt es bei KomZ C15 (1) mit Beginn auf der 2. Takthälfte. Im 4. Satz sind Synkopen in den T. 17 und 22 zu Sextolen gesetzt, in T. 17 lautet die Synkope ohne deren erste 8el.

Überbindungen

Die Bläserbehandlung bei Graun kann in Ansätzen in Verbindung mit derjenigen in der frühen Klassik gebracht werden durch ihre lang ausgehaltenen Bläserakkorde und liegenden "Pedaltöne" als Klanguntergrund⁸⁷.

Als Orgelpunkte sind besonders die häufigen Überbindungen auffällig bei Zach. Es gibt verschieden lange andauernde, teils gleichzeitig gesetzte verschiedene Überbindungen, die auch mit Tonrepetitionen kombiniert werden können. Sie können harmonische Grundtöne wiedergeben,

mit dazugesetzten Septakkorden kombiniert werden, Taktgruppen markieren und kurze rhythmische Auflockerungen dazwischen enthalten. Sie können in einer hohen Lage in den Fl. auftreten, häufig werden sie von den H. vorgetragen. Aus den Beispielen geht ein häufiger Zusammenhang mit Parallelstellen hervor bei der Einteilung in Taktgruppen und Überbindungen, wobei die Überbindung verlegt werden kann vom Register her oder weggelassen bzw. hinzugenommen werden kann. Dabei stellt sich manchmal die Frage, ob eine klare Taktgruppeneinteilung aufgrund von Überbindungen vorgenommen werden kann oder ob eine Taktgruppe als solche wahrgenommen wird aufgrund der Überbindung. Häufig sind auch Überbindungen hin zur nächsten Taktposition 1 und Akzentuierungen durch Überbindungen. Besonders häufig scheinen die Überbindungen von hN zu sein, unabhängig von der Taktart. Überbindungen bei EU (1) sind seltener, aber vorhanden. Das ist zum Beispiel der Fall ab T. 38 im 2. Teil nach Beginn. Im 3. Satz bilden Überbindungen eine strukturelle Vorhaltskette. Eine Überbindung von Taktzeit 4 zu Taktzeit 1 hin gibt es manchmal bei GS C14 (1). Im 2. Satz gibt es Überbindungen erst ab T. 25, hier auch innerhalb des Takts, nicht nur von Taktposition 4 zu Taktposition 1 hin. Letzteres tritt wieder in den T. 33 ff. auf. Sehr auffällig sind im 2. Satz von HZAN La 170 Bü 470 Überbindungen

87 Vgl. Wehner, R. Artikel: Johann Gottlieb Graun, in: in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 279.

von 4 Takten in allen Stimmen (was es so nicht in allen Sinfonien gibt). Dadurch wird ein Akkord gebildet in den T. 24 bis 27 und in den Schlusstakten.

Eine Überbindung gibt es schon im 1. Takt von MMm. Die Überbindungen bei Mmm (1) liegen hier vor allem in den H., aber auch innerhalb eines Takts in den Vl. Im 3. Satz gibt es Überbindungen im H., wo sich auch 16tel und Tonrepetitionen befinden.

Überbindungen liegen bei KomZ C22 (1) in den Kl. und H., die im 1. Satzteil zeitweilig einen für das H. eher typischen Rhythmus [Achtelpause-3/8el-4tel-Viertelpause] spielen (sonst auch andere Rhythmik). Als etwas Neues im 2. Teil von KomZ C22 (1) sind die Überbindungen in den Bläsern. Sie erscheinen zunächst in den Kl. und dann wenig später in H. 2, anders ist der Abschnitt vor den Synkopen gebaut (im Vergleich zu früher).

Synkopische Überbindungen enthält RH Ms 823 (1). Im 2. Satz sind ein paar Überbindungen vorhanden, selten vor einem Takt zum nächsten. Auf die Wiederholung eines Teils von RH Ms 824 (1) folgen Überbindungen über die Taktgrenze hinweg in Vl. 2 nach dem Schema [4tel mit Überbindung zur nächsten 4tel im neuen Takt-4tel mit Überbindung zur nächsten 4tel in neuen Takt].

Einige Überbindungen gibt es bei KomZ C18 (2) in Vl. 2 über Taktgrenzen mit verschiedener Piano- bzw. Forteverteilung. In der 2. Satzhälfte des 3. Satzes von KomZ C2 sind ebenfalls ein paar Überbindungen gesetzt. Im Vne. ist zur 2. Überbindung ein Dezimsprung gesetzt. Diese Überbindung ist eventuell als idiomatisches Element bewusst hinzugefügt. Von T. 57 bis 64 erscheint eine längere Überbindung in der Vla. bei KomZ C18 (4), dann auch im Vlc. Erst wird eine Note über mehrere

Takte übergebunden, darauf folgen mehrere kurze Überbindungen.

Überbindungen halber Noten sind auch in den H. vorhanden, die nicht beim selben Rhythmus des Beginns bleiben, aber hier bei 4teln und hN.

Bei KomZ C1 erscheinen im 1. Satz einige Überbindungen über die Taktgrenze hinweg und im 2. Satz nach der 1. Überbindung von T. 1 zu T. 2 hin erst eine Überbindung einer gN zu T. 6 hin, deren Wert dann in anderer Aufteilung auf den Takt noch einmal etwas später übergebunden wird von einer hN auf der 2. Takthälfte hin zu einer hN auf der nächsten 1. Takthälfte hin und ein wenig darüber hinaus wie auch die gN davor.

Eine Überbindung in Vl. 1 und ein Oktavsprung in Vla. und Vlc. fällt bei WWW (1) auf bei einer Rückkehr zu Stufe I mit Seufzervorhalt von Stufe V und als Gegensatz zu Tonumspiegelungen der I. Stufe.

Eine Überbindung über siebeneinhalb Takte in der Vla. beginnt in T. 21 von ZL (1). Eine lange Überbindung eines Tons in der Vla. beginnt ab T. 53 bei ZL (3). Im 3. Teil dieses Satzes gibt es eine weitere Überbindung ab T. 105 in Vla. und Vlc., die bis T. 112 andauert, danach gibt es zwei weitere zweitaktige Überbindungen.

Überbindungen der letzten Noten sind zu erwähnen für den 1. Satz von GS C18, der auch Überbindungen, die inmitten des Takts gesetzt sind, zeigt als Teil der Mannigfaltigkeit des Vlc. Im 2. Satz ist ein Oktavsprung in Vl. 1 vor einer dreieinhalbtaktigen Überbindung zu erwähnen, durch den diese herausgestrichen wird. Überbindungen kommen auch im 3. Satz vor.

Für den 2. Satz charakteristisch neben Punktierungseinheiten ist u. a. der Rhythmus [4/8el und hN] mit und ohne Überbindungen. Die H. spielen in diesem Satz vor allem lange Notenwerte wie ganze Noten, Überbindungen und vereinzelt auch den Rhythmus [4tel–2/8el–4tel] (siehe bei H. 2 in den T. 40 f.), manchmal ist ihr rhythmischer Verlauf komplizierter.

Eine Überbindung vom vorletzten zum letzten Takt im Vne.

zeigt sich bei KomZ C15 (2) mit der Dynamik Forte und Piano.

Übergebundene ganze Noten werden bei KomZ C9 (1) zu einer Stelle gesetzt, an der ein früherer Rhythmus aufgegriffen wird. Später wird der Rhythmus [4tel mit Legatobogen zur nächsten 8el–8el] bei einer Intervallausdehnung genutzt.

Flöte und H. spielen bei KomZ C15 (1) lange Töne (ganze Noten), die Fl. mit Überbindung über mehrere Takte. Ab einer Tonleiter in T. 58 ist die Dynamik Forte gesetzt, auch im 2. H. zumindest ist anschließend Forte für eine Überbindung vorgegeben.

Bei GS C11 (2) fällt eine einzelne Überbindung inmitten des 1. Takts auf. Dies ist wirklich sehr ungewöhnlich.

Eine lange Überbindung der Fl. ist bei KomZ C15 (4) zu einem Wechselspiel der Vl. gesetzt. Neu im 2. Teil vor der Wiederholung alter Motivik bei KomZ C15 (4) ist die Tatsache, dass das H. übergebundene lange Noten mit Unterbrechungen vorträgt. Außerdem haben die Fl.

Überbindungen, wo die Vl. Tonrepetitionen spielen.

Synkopen sind bei KomZ C18 (2) teilweise mit Überbindungen gesetzt.

Überbindungen sind im 3. Satz auch in Vla. und Vne. zu finden (zu Beginn des 2. Teils des Trios). Teilweise treten so bei KomZ C18 (3. 2) gebundene Orgelpunkte auf. Ab T. 24 sind Überbindungen bei KomZ C18 (4) bzw. eine Veränderung der Bewegungsart zu verzeichnen. Die 4tel, d. h. der Halt, liegt jetzt in der Mitte der Zweier.

Eine übergebundene hN wird als Versatzstück auch bei GS C12 (1) verwendet. Von T. 11 zu T. 12 gibt es eine Überbindung in Vl. 1 bei GS C12 (3. 2).

Die einzige Überbindung von KomZ C13 (2) steht in T.13 f., wo auch eine Triole gesetzt ist (sonst sind Sextolen hier die Regel). KomZ C13 (3) greift die Überbindungsfigur des 1. Satzes auf, unter anderem zweimal hintereinander, wie dort zu Beginn.

Einige längere Überbindungen gibt es bei GS C20 (1) in der Begleitung wie bei GS C19 (1).

Violine 2 weist bei GS C21 (1) an einer Stelle die Überbindung eines Tons über fünfeinhalb Takte auf. Über 5 Takte hinweg ist dies eine Oktave. Daneben gibt es einige weitere Überbindungspunkte in diesem Satz. KomZ C24 (1) hat öfter übergebundene hN in den H.

Den ersten Überbindungen der Ob. und der Vl. bei GS C22 folgen im Unterschied zu den späteren Anlehnungstakten, die in der 2. Takthälfte überwiegend 32stel beinhalten, nur 16tel. GS C22 (2) enthält auch 4tel und Überbindungen eher in der Mitte des Verlaufs in der Vla. Wieder wie in Satz 1 eine lange Überbindung auf c gibt es im Vne. über 3 Takte bei GS C22 (2), hier in den T. 28 bis 30. In Satz 1 kamen mehrere Überbindungen im Vne. vor, die länger dauerten als die eben genannte in Satz 2. Einige (nicht-synkopische) Überbindungen in der Vla. weist GS C22 (3) auf, vereinzelt gibt es Überbindungen auch in den anderen Stimmen wie z. B. in den T. 9 f. in Vl. 2. Mit T. 115 beginnt eine Überbindung in Vl. 2 über 4 Takte und die erste 8el des nächsten Takts. Einige synkopische Überbindungen spielt Vl. 1 in den T. 180 ff. Für den in diesem Satz geschaffenen Gegensatz von Überbindung und Staccato siehe unter „Artikulation“.

Eine Reihe synkopischer Überbindungen von KomZ C19 (4) beginnt in T. 41, teils mit dazugesetztem Oktavsprung. Eine einfache Orgelpunktüberbindung ist in den T. 9 f. in Vl. 2 und in der Vla. vorzufinden.

Überbindungen in Vl. 2 sind bei KomZ C4 (1) entgegen der Taktgrenzeinteilung gesetzt. Eine Überbindung wie die ab T. 42 von KomZ C4 (3) ist dort im Folgenden auch häufig. Hier wird sogar in Vl. 1 durch eine Staccatonote dazwischen eine Anlehnung an einen Synkopenrhythmus der Vla. aus Satz 1 geschaffen. Dort war die Länge in der Mitte platziert, hier ist es also genau umgekehrt. Eine solche Kürze wie im 3. Satz ist auch zwischen den aneinandergereihten Synkopen des 1. Satzes zu finden. Mehrere Überbindungstakte (T. 1 bis 8 im Vlc.) sind bei KomZ C3 (3) anzutreffen.

Übergebundene ganze Noten im Pianissimo bestimmen das Satzbild von GS C3 (1) von T. 26 bis zu T. 42, zu denen Quartzüge in 4teln und einzelne Quartsprünge erklingen. Diese sind ins Fortissimo gesetzt bei Vl. 1, ins Forte bei Vl. 2 und ins Mezzoforte bei der Vla. und zeitversetzt bei den Fl. Bei dem Vne. findet sich keine Dynamikvorgabe.

Die Überbindung eines wiederholten Tons stellt im 2. Satz von GS C17 in gewisser Weise eine Anlehnung an die Artikulation des 1. Satzes dar, in dem es auch anders artikulierte Tonwiederholungen gibt.

Bei KomZ C23 (3) spielt das Orchester eine Überbindung derselben Tonhöhe, die sich über die T. 12 bis 19 erstreckt.

Eine Rückbezug stellt die Verwendungsweise der Überbindung bei SeiSon VI, 2 dar, wo sie von T. 2 zu T. 3 in der 1. Stimme gesetzt ist und von T. 4 in Teil 2 zu T. 5 und von T. 6 zu T. 7 in der 1. Stimme, was wahrscheinlich jeweils als Anlehnung an die Überbindung der T. 12 zu 13 und 14 zu 15 im 1. Satz in der 1. Stimme gedacht ist.

Zu harmonischen Wechseln zwischen konsonanten und dissonanten Akkorden bei B17 (3) ist ebenfalls ein übergebundener Violinton gesetzt. Im 1. Satz von KomZ C20 liegt in den T. 62 bis 68 ein Orgelpunkt in Vla.

und Vne., die Vla. hat durchgehende 8el, der Vne. hat während der 8el der Vl. 1 in den T. 62 f. sowie 66 f. gebundene Liegetöne, sonst auch 8el. Den eigentlichen 4. Satz beginnen das H. und die Vl., das H. mit einem übergebundenen dl und die Vl. im Sextabstand (vgl. T. 8 mit den T. 7 ff. des 1. Satzes mit einer Folge aus nahe beieinanderliegenden 8eln und 16teln). In den T. 3 f. bzw. 13 f. lösen die Fl. die Vl. ab. Im 2. Teil bilden die T. 35 bis 46 eine Einheit mit einer symmetrischen Anlage der Flötentakte nach der Einteilung der T. 35 bis 38 und 43 bis 46 mit übergebenem „h“ und „a“.

Zum 2. Thema des 1. Satzes von KomZ C16 wird der Grundton a immer als hN auf Taktposition 1 in Vla. und Vne. betont. In T. 34 f. sowie 38 f. kommen Fl. und H. dazu mit einem übergebundenen a im Oktavabstand. Später im Satz liegt in Vla. und Vne. statt e wie früher als übergebundener Grundton ein fis. Der Synkopenrhythmus der 1. Vl. hier erinnert an das 2. Thema, dessen 1. Takt hier rhythmisch sequenziert wird.

Übergeben werden die Haltetöne der Vla. und des Vne. bis in T. 122 Taktposition 1, anschließend bewirken die in 4teln hinzukommenden Fl. und die in 16teln verlaufenden Vl. eine erhöhte Erwartungshaltung auf den nachfolgenden Teil, auf die Reprise ab T. 126. In den T. 19 bis 26 des 3. Satzes von KomZ C16 binden Fl. und H. über all diese Takte einen besonders langen Orgelpunkt auf der Dominante, während die Streicher mit einem „f“ auf Taktposition 1 der T. 19, 21, 23 und 25 je 2 Takte als Einheit zusammenfassen. Mit T. 59 des 4. Satzes setzt die Ausgestaltung der vier letzten Takte des 1. Teils ein, die mit den A-Dur- Dreiklangs-achteln in den Fl. und in Vla. und Vne. (Oktavsprünge nach oben und Dreiklang abwärts) die Bewegung entschleunigen, die weiter läuft mit Orgelpunkt a in den Vl. Diesen Effekt verstärken die H. mit einem

Orgelpunkt auf „a“ in zunächst 2/4teln und dann mit einer Überbindung bis zum Schluss. Den Schlusspunkt setzen die Vl. mit 3 Akkorden der Struktur Oktave und Quinte. Diese Art der Schlussbildung ist ein musikalisches Element, das den 4. Satz mit dem 1. Satz verbindet, der schon mit einer solchen dort dreimaligen Tonwiederholung eröffnet wurde. Im Rhythmus [8el-Achtelpause] setzt Vl. 1 in diesem Satz außerdem über einem Orgelpunkt auf „b“ (in Vl. 2 in Sechzehnteln, in Vla. und Vne. in übergebundenen hN) einen Dur-Akkord mit kleiner Septime, was als harmonisches Ereignis zu bezeichnen ist.

Der Zielton „fis“ in T. 8 des 1. Satzes von GS C7 wird auch wieder als letzte 8el des Taktes im Sinne des Melodiebeginns in T. 6 wiederholt.

Darunter liegt ein Orgelpunkt „d“ in gebundenen ganzen Noten in der Vla. und in durchlaufenden 8eln im Vne. Die langen Haltetöne der T. 23 bis 25 wurden ausgetauscht gegen ein Oktavpendel (T. 27) und ein Septimpendel (T. 28 f.). Zu einem Septimpendel in T. 28 im Forte treten alle anderen Stimmen ebenfalls im Forte dazu: Haltetöne in den H., auch in Vla. und Vne., deren Haltetöne in derselben Länge übergebunden werden, und in Vl. 1 und Fl. 1 ebenfalls lange Werte: punktierte hN, vor die ein Synkoperrhythmus eingereiht wird. In T. 29 (piano) liegen die Septimen in Fl. 1 und Vl. 1. Flöte 2 gibt einen Halteton dazu, die H. setzen aus. Die Fl. binden in diesem Satz d3 und h2 außerdem über Takte in 16teln.

Das H. unterstützt die Absetzung der Kadenz, indem es einen Halteton von T. 40 nach T. 41 Taktposition 1 überbindet. Zuvor hat es taktweise den Halteton gewechselt (T. 36 f.) und dann denjenigen aus T. 36 von T. 38 nach T. 39 übergebunden. Eine 3 plus 3 Takte-Struktur unterstützen die Fl., die von T. 36 einen hochliegenden Halteton (fis2 und d2) nach T. 38 überbinden und dann bis T. 42 Taktposition 1 mit den Vl. colla parte spielen.

Bei Vl. 1 wiederholt sich in den T. 46 f. die Folge [3/4tel-punktierte hN], wie sie bereits aus den T. 30 f. bekannt ist, dort allerdings mit Überbindung. Zu einer Bewegung in 32steln der 1. Vl., gleichmäßigen 8eln im Vne. und einem wiederholten synkopierten Rhythmus in Fl. 2 und Vl. 2 ergänzt die Vla. im 2. Teil des 2. Satzes eine weitere ganztaktig verlaufende Stimme, von T. 19 bis 21 mit Überbindungen. Die Violenstimme verläuft im 3. Satz auch in 4teln, aber anders die des Vne. Sie hat eine Überbindung von T. 3 nach T. 4 und einen Triller auf Taktposition 2 von T. 4.

Im 4. Satz von GS C10 spielt das H. von T. 1 bis T. 11 die Harmoniegrundtöne in übergebundenen hN mit. Einen gebundenen Orgelpunkt zur Wiederholung einer Synkopenkette kommt ebenfalls vom H. Flöte und H. haben am Ende des 1. Teils des 4. Satzes eine rhythmische Parallele der T. 43 f. mit den T. 37 f. Von T. 45 bis zum Schluss des 1. Satzteils binden sie einen Ton über, also 4 Takte. Eine Achtelbewegung im 2. Teil wird pianissimo von Vla. und Vne. mit zweitaktig übergebundenen hN untermalt, wobei eine Hin- und Herbewegung von g / g1 über d / d1 zu G / g und wieder zurück zu d / d1 stattfindet. Ab T. 85 (Beginn der 16tel) sind alle Instrumente beteiligt. Diesmal binden die Fl. bis zu T. 92 hN im Terzabstand taktweise über, das H. indessen denselben Ton über alle Takte. Derweil haben Vla. und Vne. eine Hin- und Herbewegung aus Vierteln, abwechselnd bestehend aus einem gebrochenen D-Dur-Dreiklang und aus Grundton und Terz des G-Dur-Dreiklangs. Die Fl. haben wie auch das H. auf Taktposition 1 der Tonleitertakte ihre Stimmen fortgesetzt und bewegen sich in den T. 117 bis 120 gegenläufig zu den Vl. Das H. hat an dieser Stelle 2 Takte Pause und bindet dann einen Ton von T. 119 zu T. 120 über. In diesen beiden Takten stauen auch Fl. und Vl. die Energie mit hN

und Vorschlagsnoten. Unterlegt ist dieser Vierer mit motorischen 16teln, also einem taktweisen Orgelpunkt in Vla. und Vne. Er ist dem Vierer der T. 39 ff. nachempfunden, der ebenfalls auf eine D-Dur-Tonleiter folgte.

Im 1. Satz von GS C8 spielt das H. in 4teln den Grundton und ist von den T. 3 f. und 7 f. abgesehen danach mit einem über alle Takte gebundenen Orgelpunkt von T. 9 bis 16 beteiligt. Er liegt gegenüber den T. 1 f. und 5 f. um eine Oktave höher und hebt damit die Grundspannung für diesen Teil der Partita an. Noch einmal bindet es einen Orgelpunkt von T. 17 zu T. 18 über und gliedert sich in T. 19 bis T. 20 Taktposition 1 in die Unisonbewegung in 4teln ein, nach der ein neuer Abschnitt beginnt. Während der T. 9 f. ist der jeweilige Ton von Fl. 1 noch dieselbe Tonhöhe wie der jeweilige Hauptton der 1. Vl., danach steigt sie weiterhin taktweise und tonweise einen A-Dur-Dreiklang nach oben bis zum e₃, das sie über 3 Takte bindet. Damit ist sie Vl. 1 um einen Takt voraus. Flöte 2 steht in dieser Hinsicht in den Achteltakten 10 und 12 der 1. Vl. dieser von der Tonhöhe her um einen Ton nach, was durch ihre zweitaktigen Überbindungen kommt. Dies stimmt auch noch bei T. 13, mit dem nächsten Tonwechsel hat sie dann Vl. 1 erreicht. In T. 16 hat Vl. 1 Fl. 1 erreicht, Fl. 2 liegt wieder eine Terz unter Vl. 1. Viola und Vne. geben mit ihrem Orgelpunkt in 8eln (auf dem Ton a bzw. A) den T. 9 bis 16 einen schnellen Puls vor, der nun gegenüber der Maßeinheit 4tel eine übergeordnete Funktion bekommt, weil die Achtel-Takte der Vl. mit ihm konform laufen. Eine spätere Bewegung der Fl. ähnelt derjenigen der T. 9 ff. Im Unterschied zu den T. 9 ff. beginnt hier Fl. 1 mit den Überbindungen. Eine spätere Anlehnung an die T. 19 f. gibt es im 2. Teil des Satzes: gebrochener Grund- und Septakkord und darunter gesetzte Oktave. Dieselbe Oktave wie in T. 20 e₂ bis e₁ beginnt den nächsten Abschnitt, wo sie wieder nach oben zurückgeführt

wird und e2 einen Abschnitt mit synkopischen Viertelüberbindungen einleitet in Vl. 1 und Fl. 2. In ihrer späteren Überbindungsfunktion werden die Fl. vom H. abgelöst mit einer fünftaktigen Überbindung, die bereits dem Forteabschnitt angehört. Streicher begleiten später die Melodieführung in punktierten hN und einigen Überbindungen in Vl. 1 und Fl. 2, zu der sich Vl. 2 und Fl. 1 komplementärer verhalten. Während einiger Takte des 2. Teils des 2. Satzes setzen Vla. und Vne. mit 4teln Akzente (ohne zusätzliche Vortragsbezeichnungen), die sie von Taktposition 2 überbinden zur nächsten 1. Taktposition. Wenn diese 4tel anklingen, führt Vl. 1 Dreiklangsbrechungen im selben lombardischen Rhythmus wie zu Beginn des Satzes aus. Das H. bindet während des Anstiegs der Tonhöhen im 1. Teil des 3. Satzes ein a1 über und spielt dann Kadenztöne. Es spielt eine 4tel auf Taktposition 1 in den T. 15 bis 17, in den nächsten zusammengehörigen 4 Takten bildet es eine hN über, die 4 Takte danach füllt es mit 4teln aus. Im Trio haben die Fl. während der T. 41 bis 44 die Besonderheit von übergebundenen punktierten Halben, das H. spielt gar nicht mit. Die Fl. kommen im 4. Satz erst ab T. 21 Taktposition 2 dazu, von T. 22 bis 24 binden sie eine Halbe über und helfen so dabei, die letzte längere Untertaktgruppe dieses Abschnitts zu markieren, ähnlich wie zuvor das H. in den T. 12 ff. und Fl. 2 schon früher ab T. 9. Im 4. Satz werden die Stimmen von Vla. und Vne. von T. 21 Taktposition 2 ab einer Überbindung in 4teln stufenweise nach unten geführt bis zu einem eigentlich nicht zur Tonleiter gehörenden dis, auf das dann dreimal ein e folgt. Später sammeln sich Vl. 1 und die über ihr notierten Stimmen wiederholt für je 2 Takte in Halben mit absteigender Linie die Fl. und mit aufsteigender die 1. Vl., das H. bleibt während der T. 46 f. liegen. Die Stimmen treffen sich nach einem Triller auf dem Ton „e“ auf Taktposition 1 von

T. 48. Die T. 52 f. enthalten jeweils auf Taktposition 1 einen Akkord ohne Terz in Vl. 1, die Terz ist dafür übergebunden in diesen Takten in Fl. 1 enthalten. Flöte 2 und H. spielen ein übergebundenes „e“, Vla. und Vne. ebenso als repetierte 16tel. Viola und Vne. beginnen in T. 58 gemeinsam beim e und stehen im nächsten Takt im Oktavabstand zueinander (auf einer hN „h“). Dies wiederholt sich in den T. 62 f. Das H. bindet indessen einen Ton über. An späterer Stelle binden Fl. und H. wieder (wie auch gerade zuvor) Töne über, diesmal zusammen einen E-Dur-Dreiklang, markieren aber diese Takte als eigene Taktgruppe durch zwei 4tel in T. 78. Auf Taktposition 2 von T. 81 beginnt die Melodik des Satzanfangs (in ihrer früheren Ausformung) in a-Moll. Die 2. Flöte und das H. bleiben ab T. 88 bzw. 89 liegen, in einem a-Moll- Dreiklang abwärts in Fl. 1 und den Vl. bzw. unter Einbindung eines chromatischen Schritts zum „dis“ und wieder zurück in Vla. und Vne., wobei ein Tritonus besteht, wird übergeleitet zum weiteren dem 1. Teil des Satzes.

Im 1. Satz von GS C9 steht bei der 1. Vl auf Taktposition 1 immer eine 4tel, in den T. 13, 15 und 17 f. wird diese durch eine Überbindung mit einem Sechzehntellauf abwärts verbunden, der für sich betrachtet auch in Fl. 2 eine a-Moll-Tonleiter darstellt von a₂ bis a₁ in T. 13 und eine lydische Tonleiter von f₂ bis f₁ in T. 15. Seit dem Tonleitertakt 30 spielen Vla. und Vne. durchgehende 8el, von T. 34 bis 40 ist es ein „c“ im Oktavabstand. Wie schon während der Sechzehnteltakte bindet das H. ein „c“ über in den T. 35 bis 40, im Vergleich zu vorher eine Oktave tiefer.

Ein Takt später als der Vne. beginnt die Vla. mit der Überbindung einer punktierten 4tel über die T. 9 bis 11 des 2. Satzes. Die eben ausgeführte Verteilung von Notenwerten auf die einzelnen Stimmen zeichnet ein Bild einer sich verringernden gleichzeitigen Achtelanzahl und einer Zunahme

an übergebundenen punktierten 4teln, dabei könnte eine diagonale Linie zwischen den letzten Achteltakten der Stimmen von unten nach oben und eine zweite bei den neu einsetzenden punktierten 4teln gezogen werden. Im 2. Teil des 2. Satzes wird der Ton von T. 14 in Vl. 1 von Vl. 2 auch im nächsten Takt übergebunden zu Taktposition 1 von T. 17 und dann als abschließende 8el dieses Abschnitts wiederholt, wie er es auch in den übrigen Stimmen wird, wobei Vl. 1 und Vne. einen Oktavsprung ausführen. Violine 2 bindet den Ton aus T. 14 von T. 16 zu T. 17 über. Diese Tonüberbindungen sind dem Ende des 1. Teils, dem Ende des Neukomponierten des 2. Teils und dem Ende des 2. Teils gemeinsam. Am Ende des 2. Teils ist es ein B, denn der 2. Teil endet in der Grundtonart B-Dur. Nachdem die erste viertaktige Einheit des 3. Satzes mit einem Halbschluss endete, ist C-Dur in allen Takten der zweiten Vierereinheit enthalten. Das „c“ wird übergebundenen und ebenso die 4tel der 3. Taktposition zum nächsten Takt. Dazwischen stehen 2/8el, deren zweite eine Wechsellinie darstellt zwischen 2 Akkorden, welche die Sekundreibungen mit Vl. 1 der 1. Taktposition auflösen. Die Fl. binden im Trio zunächst das f₂ zur Taktposition 1 des nächsten Takts über und greifen dann in den T. 34 f. die Sekundbewegung hin und her wie in den T. 5 f. vorgestellt als fünfmalige Punktierungseinheit auf und in T. 37 als 16tel, zu denen eine punktierte hN übergebundenen wurde. Über den drei letzten Takten mit einer Tonüberbindung soll getrillert werden. Violine 1 bindet ihre erste hN von T. 31 im 4. Satz zur ersten Taktposition von T. 32 über, dessen Taktposition 2 bindet sie über nach T. 33 zu Taktposition 1 und Taktposition 2 von T. 33 zur ersten 8el von T. 34. Darauf folgen fünf weitere 8el, darauf wieder drei weitere Überbindungen, 3/8el und dann eine Wiederholung. Innerhalb der Überbindungen findet eine Terzbewegung statt und

innerhalb der Bewegung in 8eln eine Quartbewegung, wenn man die vorher übergebundene Note mit einschließt und ein Quartsprung abwärts, bevor sich das Ganze bis auf den zuletzt genannten Quartsprung wiederholt. Auch sind 2 Quartsprünge in der Bewegung von Vl. 2 zu erkennen, der erste davon am Anfang. Die Fl. stimmen eine Taktposition vorher in eine Achtelbewegung desselben Satzes ein und binden sonst ein „c“ über, beim 2. Mal Fl. 1 eine Oktave höher. Mit den T. 31 ff. des 4. Satzes verbindet ein Teilstück des 1. Teils des 1. Satzes das Vorkommen einer Überbindung mit nach sich ziehenden stufenweisen Abwärtsbewegung und einer dazugehörigen Gegenbewegung, die auch Sprünge enthält. Ein Oktavsprung jeweils zu Beginn der T. 56 bis 58, 4teln in T. 59 und ein Gang im Bass von „e“ über „fis“ leitet über zu G-Dur in den nächsten beiden Takten. Dabei verlaufen die Unterstimmen in 8eln und die Fl. und Vl. in hN, das H. hat eine Tonüberbindung. Spätere 16tel werden nur von der 1.Vl. ausgeführt, Vl. 2 geht in übergebenen hN von c2 bis as1 (T. 75) in Halbtonschritten nach unten. Die Vla. hingegen bewegt sich gegenläufig nach oben. Kurz darauf bindet die Vla. wie Vl. 2 halbe Noten über, der Vne. ein c tatsächlich bis zu T. 84 Taktposition 1. In diesen Takten ist ein achttaktiger Abschnitt enthalten. Die 2.Vl. liegt in den jeweils ersten Takten davon auf Taktposition 1 eine Terz über Vl. 1, auf Taktposition 2 nicht mehr, denn sie bleibt in diesem Takt liegen. Eine Sexte (g2 und h1) über dem Grundton im 1. Satz von GS C2, welche die Fl. und H. als gN in den T. 5 und 6 mit Überbindung halten, ist schon in T. 1 verdoppelt in den Vl. und einfach in den Fl. zusammengekommen zu finden. Die nächsten 4 Takte werden durch die Überbindung einer gN in Vla. und Vne. und durch den kontinuierlichen Achtelgang der Vl. verbunden. Ein Abwärtsgang in Sekunden innerhalb einer Quarte ver-

teilt sich über die T. 11 bis 14 in der 1. Fl., die 2. Fl. begleitet mit Tönen des Dreiklangs der Dominante. Takt 12 ist mit dem Dominantseptakkord der mittlere von 3 Takten, die eine Einheit bilden. Diese 3 Takte sind zudem durch die Überbindung des Dominanttons in den H. verbunden (die noch eine 4tel länger andauert). Horn 1 bindet ein a₁ über von T. 18 bis 20, auch der unmittelbar davor übergebundene Ton dauerte drei Takte. Horn 2 wechselt in ganzen Noten zwischen Dominante und Doppeldominante, Fl. 1 zwischen den benachbarten Tönen des Leittons zur Dominante und der Dominante, wobei der Leitton zur Dominante in diesem Abschnitt als Terz der Doppeldominante in T. 21 aufhört. Der Einbezug des Leittons zur Dominante ist ein weit ins 18. Jahrhundert zurückreichendes Stilmittel, für das verschiedene Umschreibungen existieren. Es wird z. B. von Heinichen genannt⁸⁸. Im 2. Teil spielen die H. wieder wie in den beiden letzten Takten des 1. Teils ein „d“ über 2 Takte, doch nun liegt H. 2 eine Oktave tiefer, wie auch insgesamt der weiter unten gelegene Tonraum im Vergleich zum Anfang bei der gegenwärtigen Wiederholung der ersten 14 Takte zu bemerken ist. So bindet der Vne. von T. 49 bis T. 52 ein D über. Das Gegenteil ist mit Blick auf die Fl. richtig, sie spielen im Rhythmus des H. (T. 47 f.). Flöte und H. setzen in den Achteltakten 49 bis 52 aus, was sie auch in den T. 7 bis 10 taten. Die H. binden im nächsten Abschnitt der T. 53 bis 56 keine Haltetöne über wie an der früheren Parallelstelle, sondern wechseln zwischen Dominant- und Doppeldominantton, der Doppeldominantton wird im umgekehrten Rhythmus der Takte mit

⁸⁸ Vgl. Budday, W., Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie, Satztechnik, Werkanalyse, Stuttgart 2002, S. 53.

hN T. 1 bis 4 ausgeführt. Bevor 2 Takte noch einmal auf diese Taktgruppe anspielen (T. 62 f.), wechseln Tonleitertakte in 16teln (T. 57 und T. 59 f.) mit einer einfachen abwärtsgehenden Tonleiter in 8eln (T. 58 und 61, auch schon in T. 56) ab. Die H. spielen in den T. 62 bis 106 nicht mehr, vorher noch 2 Haltetöne (T. 57 bis 58 Taktposition 1. 1, T. 59 bis 61 Taktposition 1. 1). Die T. 90 bis 95 werden durch ein übergebundenes „h“ von Vla. und Vne. miteinander verbunden, ein Orgelpunkt in 8eln in Vl. 2 beginnt auf h und wechselt dann zwischen a und g. Bei einer Wiederaufnahme von sekundgeprägten Takten. Die T. 92 f. wiederholen die T. 90 f. mit der Versetzung von T. 90 um eine Oktave nach oben. Mit diesen Tonhöhen hat auch schon auf der 2. Hälfte der T. 7 und 8 ein solcher Sekundwechsel wie hier stattgefunden, dabei wurde der obere Ton der Sekunde wiederholt und das „dis“ war noch ein „d“ in T. 8. Auch hier steht der Sekundwechsel nicht am Taktanfang, und die T. 5 ff. waren durch einen Halteton miteinander verbunden. Takt 5 des 2. Satzes hat eine genaue Wiederholung in T. 6, wobei die Bezeichnung Forte des übergebundenen Violentons nur in T. 5 zu bemerken ist, Ähnliches kommt an späteren Stellen wieder vor. Die H. spielen in der dritten achttaktigen Gruppe des 3. Satzes längere Notenwerte, zwischen den T. 17 und 18 gibt es eine Überbindung im Oktavabstand des Grundtons. Die beiden oberen Töne des Dominant-Septim-Klangs sind in T. 19 durch ein Staccatozeichen davon abgesetzt. Im 4. Abschnitt haben die Fl., Vla. und Vne. während der Takte mit 32steln einen gebundenen Orgelpunkt, die H. in den beiden letzten Takten, davor spielen sie die Töne der Vl. im Achtelgang mit. Die H. setzen im 1. Satz von GS C4 auf Taktposition 1 von T. 6 einen Ton im Forte, zuvor haben sie zwischen Forte und Piano abgewechselt, auch innerhalb eines Taktes mit übergebundener Note (Takt 4). Eine neue

Motivik der T. 19 bis 21, die in den T. 23 bis 26 notengetreu wiederholt wird, befindet sich in Fl. 1 und Vl. 1, auch in Fl. 2 und Vl. 2 ohne Quartsprung. Die H. binden die längste Zeit davon einen Ton über im Oktavabstand. Takt 27 ist ausgefüllt mit Sechzehntelrepetitionen der Vl., welche die Tonhöhen des Doppelgriffs des 1. Takts aufeinander aufteilen und in Vla. und Vne. mit den viermal in Abfolge von punktierter 8el und 16tel. Die Fl. und H. spielen ganze Noten mit denselben Tonstufen, die Fl. binden diese bei der dreimaligen Wiederholung dieses Takts in den T. 29 bis 31 über. Die H. binden eine ganze Note über die T. 39 bis 41. Takt 43 ist T. 32 ähnlich, die Fl. fehlen diesmal, die Unterstimmen der Streicher spielen keine Punktierungen, die Vl. haben nun Akkorde in weiter Lage auf den Taktpositionen 2 und 3. Die T. 48 bis 56 ähneln den T. 39 bis 43, sie haben allerdings einen kontinuierlichen Orgelpunkt in 8eln und kontinuierliche Flötenbeteiligung. Die H. binden diesmal keine Töne über außer von T. 52 zu T. 53, wo sie das Punktierungsmotiv aus T. 32 und T. 49 wiederholen. Bei der Wiederholung einer Motivik mit einigen Änderungen von derselben Tonhöhe aus geht der Vne. geht dabei von einem Orgelpunkt in 8eln in T. 86 zu einer übergebundenen ganzen Note in T. 87 bis 91 Taktposition 1 über. Die Vla. tritt nur für insgesamt vier 4tel der T. 85 f. hinzu wie auch der Vne., der aber in T. 86 statt der vierten 4tel schon mit seinen Achtelrepetitionen beginnt und über die T. 87 bis 91 Taktposition 1 eine Note überbindet. Der zweimalige Rhythmus [8el-Achtelpause] beendet diese Takte (seit T. 78 Taktposition 4 ohne H.), die Reprise beginnt mit T. 92. Der Rhythmus von T. 19, also dem 1. Takt des 2. Teils des 2. Satzes ist der des 1. Takts des 1. Teils, auch der Rhythmus von drei einzelnen 4teln vor einer Betonung (im 1. Teil der Taktposition eins, auf die nichts folgte) bleibt vor einer ganzen Note,

die zur nächsten Taktposition eins übergebundenen wird, erhalten.

Eine Überbindung im 3. Satz gibt es im Vne. von T. 2 zu T. 3.

Die H. binden erst den Tonikaton und mit einer kurzen rhythmischen Auflockerung beginnend den Dominantton über bis zur 1. Hälfte von T. 19. Flöte und H. binden die Grundtöne der Triolentakte zur 1. Taktposition des nächsten Taktes über und verstärken damit die Kontrastwirkung zu den Takten mit Tonwiederholung und bilden auch einen Kontrast zu den gebrochenen Dreiklängen, auf die ein Sprung über eine None folgt. Flöte 2 bindet erst einen Halteton über, bevor die H. treten im Oktavabstand erst in T. 46 dazu und wieder in T. 48, um nach einem unterschiedlich gestalteten Takt (Tonhöhenwechsel und Rhythmuswechsel) wie schon Fl. 1 einen gemeinsamen Ton bis zu T. 53 zu halten, in dem allerdings H. 2 noch einmal in Quintabstand zu H. 1 geht.

Eine Tonbewegung im 1. Satz von GS C6 weist als Terzpendel zurück auf eine frühere solche Pendelbewegung. Mit Terzen hatte diese zuersten Mal stattgefunden in der Überleitung in Vierteln von Vla. und Vne. zu den T. 21 ff. Hier spielen Vla. und Vne. eine durchgehende Achtelbewegung bis T. 28. Flöte und H. spielen überwiegend lange Notenwerte von übergebundenen ganzen Noten bis hin zu hN. Die Wechselnotenbewegung aus Sekunden geht ihrerseits schon aus dem Sechzehntelabschnitt hervor (siehe T. 18 f.), der mit einem Sextsprung begonnen wurde. Takt 29 betont auf Taktposition 1 den Septimsprung, der auch T. 30 kennzeichnet. Auf Taktposition 2 von T. 29 erschien wieder ein Sextsprung, ebenso in T. 31 auf Taktposition 1 und 2 und in T. 32 als eine Sexte als Doppelgriff.

Hierzu spielen Fl. und H. taktübergreifende Tonüberbindungen, Vla. und Vne. wechseln taktweise zwischen 4teln und ganzen Noten mit Überbindung in den nächsten Takt. In T. 37 f. spielt Vl. 2 Sechzehntelrepetitionen,

VL 1 und die darüber notierten Instrumente ganze Noten und einen Triller in T. 38, H. 2 Überbindungen. Horn 1 setzt im 3. Satz in T. 14 mit einem „e“ ein, das es in den nächsten Takt überbindet und bleibt wie H. 2 mit 8eln an der Kadenz beteiligt, die in Vla. und Vne. in T. 16 mit einem Oktavsprung wie in den VL endet (Fl. und H. haben eine punktierte Viertel), zwischen denen aber eine Punktierungseinheit mit Terz und Quinte platziert ist (ein ähnliches Schlussmotiv wie im 2. Satz).

Die letzten beiden Takte des 1. Trioteils sind schon bekannt als die T. 23 f. vor der Wiederholung der ersten Takte des Menuetts. Hier spielen die Fl. wie dort wieder mit VL 1 befindet sich nun im Register von VL 2.

Der Vne. tritt etwas stärker hervor durch eine Tonüberbindung mit anschließendem gebrochenen Dreiklang mit Triller vor einem Sprung einer Quinte abwärts.

Triolen

Eine Kombination aus Triolen und weiten Intervallen wie in einem der genannten Beispiele von Zach (GS C7, Satz 1) wird ausdrücklich bei J. Haydn im Adagio der Sinfonie Nr. 44 als dessen Thematik erwähnt, das dadurch eine Mischung aus Expressivität und Statik beinhaltet⁸⁹.

Triolen gehören mit Koch gesprochen zunächst einmal zu den Figuren, die eine Voraussetzung für die eigentliche Setzkunst darstellen⁹⁰.

⁸⁹ Vgl. Mainka, J., Artikel: Joseph Haydn, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 356.

⁹⁰ Vgl. Koch, H. C., Versuch einer Anleitung zur Composition. Rudolstadt 1782, verwendete Ausgabe: Faksimile-Nachdruck Hildesheim 2000, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750-1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007.

Eine Definition der Triolen befindet sich bei Koch wie im Register zu den 3 Teilen seiner Kompositionslehre angegeben: "Triole, wie sie entsteht" im 2. Teil auf S. 298. Er weist auf S. 299 darauf hin, dass eigentlich jeder Takt nur einen Fuß des Sylbenmaßes der Poesie enthalten sollte und auf S. 326 f., es müssten "diejenigen Figuren, die man, um sie untereinander zu verbinden, wählt, [...] das angenommene Tactgewicht nicht aufheben". Scheibe erwähnt, dass manchmal zu sehen ist, dass Komponisten bei Achteltriolen und gleichzeitigen 4teln in einer anderen Stimme den einzelnen Stimmen verschiedene Taktbezeichnungen geben⁹¹, also z. B. Sechssachtel- und Zweivierteltakt. Scheibe spricht damit in seinem Traktat diese Problematik wie Koch in den Paragraphen 65 und 66 ("Von den vermischten Taktarten" – gemeint sind ungerade Taktarten) seiner Kompositionslehre an, nämlich das Verhältnis der Triolen zum Takt⁹². Daube stellt die Triole als eine der Figuren vor, die „ausgedehnt ein langes Stück“ Melodie gliedern können, und zwar mit Durchgangstönen⁹³; auch Scheibe erwähnt auf S. 271 die konsonierenden und die dissonierenden Noten, wobei er anmerkt, statt der ersten konsonierenden Note könne eine Pause stehen, dann müssten erst eine dissonierende und dann eine konsonierende Note folgen. Die erste Note dürfe außerdem dissonant sein. Dann wäre es aber besser, wenn nicht nur die dritte, sondern auch schon

91 Vgl. Ueber die musikalische Composition, Scheibe 1773, S. 217.

92 Siehe auch Ebd., S. 221 und 224.

93 Vgl. Daube, J. F., Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Erster Theil, Wien 1798, verwendete Ausgabe: Wien (Joseph Funk) 1798, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 31.

die zweite Note konsoniere⁹⁴. Die Ausführung der Triole von H. wird explizit von Riepel beschrieben, von Koch unabhängig von Instrumenten⁹⁵. Koch sagt auf S. 318 von Versuch einer Anleitung zur Composition, Koch 1787, die erste Note sei innerlich lang und die zwei letzten innerlich kurz. Riepel bespricht auch mit seinem Schüler im Traktat, wann Triolen sinnvoll einzusetzen sind und wann nicht. Bei der Variation eines Dreiklangs warnt Riepel auf S. 48 von Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere [...], Riepel 1757 vor Quint- und Oktavparallelen, die durch unvorbereitete und unaufgelöste Akkorde entstehen könnten. Diese sind nach seinem Ermessen nicht einmal für die Textausdeutung heranzuziehen, obgleich er die Stelle iniquitates in einem Misere selbst so musikalisch unterlegt hat. Dies sei der Pathetik nicht dienlich. Wohl aber seien liegende Bässe unter akkordisch verschiedenen Triolen eine Möglichkeit, Tonartenausweichungen vorzunehmen⁹⁶. Auch L. Mozart hat in seiner Violinschule ein Notenbeispiel mit Triolen abgebildet. Demnach kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn jedes Dreyerl [jede Triole] mit einem Sospir anfängt, und wenn die übrigen zwo Noten mit Abwechslung des Forte

94 Vgl. Ueber die musikalische Composition, Scheibe 1773, S. 284.

95 Vgl. Riepel, J., [Drittes Capitel:] Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein, in: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Leipzig, Frankfurt u. a. 1757, verwendete Ausgabe: Reprint aus: Emmerig, Th. (Hrsg.), Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/1), Wien u. a. 1996, S. 241bis 330, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007.

96 Vgl. Ebd., S. 48.

und Piano im Hinaufstriche zusammengeschieft werden“⁹⁷. Der Satz vorher lautet: "Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren charactermässiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubet". Obgleich der Seufzer nicht ausschließlich durch die Triole selbst abgebildet wird, sind hier auch ihre Ausdrucksmöglichkeiten angesprochen. Diese werden im Besonderen aber abgesehen von diesem Beispiel weder von L. Mozart noch von anderen Theoretikern erörtert. Wann genau die Triole zu verwenden ist, ist dem Feingefühl des Tonkünstlers überlassen.

Dazu meint Koch:

"Denn betrachtet man diesen Gegenstand in Absicht auf die innere Beschaffenheit der Melodie, wie nemlich diese Figuren in den verschiedenen zu erweckenden Empfindungen verschieden seyn können, so lassen sich in diesen Falle keine Regeln festsetzen, und der Gebrauch dieser oder jener Figuren [...] bleibt blos ein Gegenstand des Genies und des Geschmacks"⁹⁸.

Dann nennt Koch Triller, Lauser [ein kleiner Lauf], Triolen u.s.w als Voraussetzung für die eigentliche Setzkunst. Dazu bietet sich ihre Verwendung bei Kadenzen an. Die Kombination aus Triole und Triller in einer Kadenz zeigt Riepel auf S. 101 im 4. Kapitel seines Traktats.

97 Vgl. Gründliche Violinschule, Mozart 1787, S. 120, P. 16.

Mozarts Wortlaut wurde grammatikalisch umformuliert übernommen.

98 Vgl. Koch, H. C., Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil, Leipzig 1787, verwendete Ausgabe: Faksimile-Nachdruck Hildesheim 2000, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 9 f.

Die dreizeitige galante Kadenz ist auch laut K. W. Niemöller bei J. Haydn in den Menuetten bis Opus 9 immer wieder zu finden wie auch die für den galanten Stil als typisch angesehenen untermischten Triolen in den beiden frühen Quartettserien⁹⁹. Doch darüber hinaus setzt Haydn die Triolen später bewusst zur Gestaltung des Formverlaufs und zur Ausdrucksgestaltung ein neben anderen besonders hervortretenden rhythmischen Einheiten. Sie sind Niemöller zufolge bei Haydn überwiegend in Sätzen im Viervierteltakt oder im Alla-Breve-Takt zu finden, aber nie im Zweivierteltakt und nur einmal im Dreivierteltakt (Opus 74 Nr. 3, 1. Satz)¹⁰⁰. Auch die nun auf dieser Seite dargestellten Gedanken Niemöllers sind auf S. 172 seines Aufsatzes zu finden. Niemöller zeigt an einigen Beispielen die konkrete Funktion der jeweiligen Triolenfiguration in der Satzanlage auf. Dabei kann gerade auch ihr Fehlen in den meisten Sätzen auf eine planvolle Verwendung an ausgewählten Stellen hindeuten. Niemöller weist darauf hin, dass Triolen in den Kompositionen Haydns in jedem Fall als ein essenzielles Element aufzufassen sind. So enthält beispielsweise die mono-thematische Exposition von Opus 20 Nr. 4 das rhythmische Element der Triole, das zum entscheidenden, sich verselbstständigenden Durchführungselement wird. Hier wird dem repetierenden Themeneinsatz im Piano die Triole im Forte an die Seite gestellt. Die Verwendung von Triolen ist

99 So nachzulesen bei Niemöller, K. W., Die Bedeutung der Rhythmik für Form und Ausdruck in Haydns Streichquartetten (am Beispiel der Triolen), in: Badura-Skoda, E. (Hrsg.), Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph-Haydn-Kongress, Wien 1987, S. 170–175; zitiert hier von S. 171. Niemöller hat ebenfalls einen Artikel mit dem Titel „Johann Zach in Köln“ verfasst (Mf 11, 1958, S. 489 f.).

100 Vgl. Ebd., S. 172.

für Komponisten, bei denen sie vorkommen, also insgesamt zwar nicht als unüblich zu bewerten, doch sind Triolen auch kein allgegenwärtiges Element im Schaffen aller Komponisten der Zeit und auch bei denjenigen, die sie verwenden, sind sie nicht in allen Kompositionen anzutreffen. Als Beispiele für Komponisten, bei denen sie vorzufinden sind, können Vanhal und G. B. Sammartini benannt werden¹⁰¹.

Sammartinis Einrichtung einer durchgehenden Begleitbewegung der 2. Vl. in den langsamen 2. Sätzen (Vierviertel- und Zweivierteltakt) der ersten beiden Sinfonien in G-Dur (um 1745), besteht aus langsamen Achteltriolen bzw. 16teln im Staccato¹⁰². Dies sind zwar nur 2 Sinfonien, doch schon daran ist in diesem Fall eine bestimmte, regelmäßige Verwendung für Triolen erkennbar bei Sammartini.

Bei Zach kommen Triolen häufig vor, besonders sogar in den langsameren 2. Sätzen, also nicht ganz nach Riepels Vorstellung. Zach lässt sie einzeln oder als Ketten auftreten, zum Teil mit Dissonanzen oder Pausen, als Wechselnotenbewegung, in Kadenzen, zur Hervorhebung bestimmter harmonischer Ergebnisse und motivisch bzw. um Analogien zu stiften. Sie werden von Zach wie folgt im Einzelnen verwendet:

101 Zu Vanhal: Pilkowá, Z., Artikel: Johann Baptist Vanhal, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 751. An dieser Stelle geht es um das Violakonzert in C-Dur, dessen Solopart in den Ecksätzen Akkordzerlegungen und Umspielungen in triolen enthält in den Ecksätzen.

102 Vgl. Märker, M., Artikel: Giovanni Battista Sammartini, Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 667.

Triolen sind an einigen Stellen, die rhythmisch vom jeweiligen Zusammenhang abweichen, dazugesetzt, wodurch diese stärker hervortreten, wie an den nächsten Beispielen sichtbar wird.

Bezeichnend für die Vla. und Vne. in der 1. Hälfte des 1. Teils des 2. Satzes von GS C4 ist der Wechsel von vier aufeinanderfolgenden 4teln und 4/4teln Pause, einsetzend nach einer Viertelpause auf Taktposition 1 von T. 1. Die Punktierung ihr und ihre nachfolgenden 4tel in T. 6 stehen ausnahmsweise an der Stelle von Pausen. In genau diesem Takt spielt Vl. 1 Triolen auf den Taktpositionen 1 und 2.

Zwischen einem Takt mit zwei halben Noten (Legatobogen) und einem Punktierungstakt (T. 12) gibt es einen Takt mit vier einzelnen Viertelnoten wie auch noch einmal in T. 17. In den T. 13 bis 15 steht jeweils eine 4tel auf der 1. Taktposition, 3 Taktpositionen bleiben frei. Es sind die Takte, in denen die 2. Vl. der Taktmitte Akkordbrechungen als Achteltriolen spielt. Dies tut sie auch noch in T. 16, dort setzen Vla. und Vne. aber mit 2/8eln forte auf Taktposition 4 zur Kadenz im nächsten Takt an.

Im 2. Satz von HZAN La 170 Bü 470 tritt eine Variation des Rhythmus [8el-Achtelpause] bei Triolen im Dreiachteltakt auf. zu 3/8eln gesetzt sind hier 3 Triolenfiguren, bei denen statt der letzten Note einer einzelnen Figur eine Pause gesetzt ist.

Im 2. Satz von KomZ C15 findet anfangs die Gegenüberstellung einer Triole mit einer Punktierung statt (mit Wechsel der Vl., Vl. 1 spielt dabei eine punktierte 16tel und Vl. 2 eine Triole und einen anschließenden Oktavsprung abwärts).

Triolen können selbst das gerade jeweils auffällige rhythmische Ereignis sein, wie an den nächsten Beispielen deutlich wird.

Im 2. Satz von GS C18 stehen 1 bis 2 Triolen in einem Takt.

An in langsamen Schritten gehende Takte im 1. Satz von GS C7 schließt sich T. 26 als Zieltakt an mit einem für sich stehenden rhythmischen Verlauf aus einer Triole und einer Punktierungseinheit, der erst einmal nicht wiederholt wird.

Takt 41 im 1. Satz von GS C1 ist eine der wenigen Stellen im 1. Satz, in der eine triolische Zeiteinteilung vorkommt. Triolen werden in der ganzen Sinfonie selten verwendet. Es handelt sich um eine von Zingerle im seinem Notenbeispiel Nr. 363 abgebildete galante dreizeitige Kadenz, dort mit Vorschlag der Obersekunde vor der Subdominantterz¹⁰³, hier mit anderer Harmoniefolge. Eine Triole steht im 2. Satz auf vergleichsweise hervorgehobener Taktposition 1 von T. 2. Sie wird im Sextsprung erreicht. Erst nach ihr setzen Vla. und Vne. ein. Bis zum Ende von T. 4 ist der Satz faktisch zweistimmig. Im Überleitungstakt zu einer Wiederholung der Motivik des Satzbeginns im 2. Satzteil des 3. Satzes führen zwei reguläre 8el in Sekunden in den Vl. und in Nonschritten in Vla. und Vne. und dann 2 Triolen in allen genannten Stimmen von einer neuen Motivik weg. Die Verbindung zum 1. Satz wird mit der 2. Triole und im darauffolgenden T. 19 der 1. Fl. wiederholt in neuer Weise etwas enger, was hörend allerdings kaum wahrzunehmen ist: Die Tonfolge ist dieselbe wie in Satz 1, T. 176 bis 177 Taktposition 1 (es ist die Parallelstelle in der Reprise zu T. 41), abgesehen von der Vorschlagsnote vor der 1. Note von T. 19 in Fl. 1. Die Triolen entsprechen einander genau, die weitere Tonfolge ist stark

103 Vgl. Zingerle, H., Zur Entwicklung der Melodik von Bach bis Mozart. Die Musikalische Interpunktion, Baden bei Wien 1936.

verändert. Im Trio steht rhythmisch an erster Stelle von T. 43 in Fl. 1 und Vl. 1 eine Triole, dann eine hN mit Triller. Im Prinzip ist es eine typische Kadenztriole mit dem Unterschied, dass sie auf der Tonika vor der Dominante steht, auf die wieder eine Tonika folgt.

Die Tonwiederholung der Takte in 16teln, die im 1. Satz von GS C8 häufig sind, haben eine bekräftigende Wirkung, dagegen lassen die Triolen der Takte in 8eln 10, 12, 14 und 16 zwischen solchen Takten in 16teln auf der jeweils 3. Taktposition eine neue auf sie folgende Betonung erwarten. Ein besonderes Gewicht erhalten die letzten beiden Takte eines Teils des 3. Satzes von GS C8 durch den auf alle Instrumente verteilten A-Dur-Akkord in weiter Lage, durch den Triller über der Dominante, durch die Beteiligung von Vla. und Vne. und durch die in dieser Partita selten verwendete Triole auf Taktposition 1 in den Vl. Eine Fortebezeichnung ist dort für die Streicher in T. 13 dazugeschrieben.

Das Trio KomZ C22 (6. 2) hat einen anderen Aufbau als das Menuett, es ist komplizierter. Triolen in 16teln treten hier einige Male gleich zu Beginn auf.

FUI/ZL (2) beginnt unter anderem mit Triolen, die auch in Satz 3 enthalten sind. Der Folge [lang-kurz-kurz] wegen sind 2 Triolen platziert, weil sie auf eine Vierergruppe aus 16teln folgen, nach einer Vierergruppe aus 16teln in Anlehnung an ein Punktierungsmotiv bei GS C14 (1) .

Im 3. Satz kommen Triolen ebenfalls vor, sonst viele durchlaufende 8el.

Im 4. Satz treten Triolen wieder als eines der früheren Elemente in den Vl. auf.

Bei RH Ms 823 (3) stehen Triolen einzeln als Gliederungselemente.

Sie sind gesetzt, um den Schluss eines Teils anzukündigen, aber nicht in einer typischen galanten Kadenz, sondern teilweise unison hervorgehoben.

Triolen in den ersten 4 Takten von KomZ C15 (1) stehen in den T. 2 und 4. Die Triole ist hier wie auch später manchmal als einer der Bestandteile der zeitlichen Dehnung zu nennen. Die beiden Triolen aus T. 2 kommen später rhythmisch wieder zum Vorschein, im darauffolgenden Takt punktierte 8el und eine Pendelbewegung, diesmal eine Terz, sind auch wiederzuerkennende Merkmale (siehe z. B. bei der Fl. in den T. 65 f.). Anfangs war auch eine punktierte 8el vorhanden, durch deren Notenwert ein Rückbezug hergestellt wird. Bei KomZ C15 (3) ist als Besonderheit des Trios gegenüber dem Menuett die Triolenverwendung und die Punktierungsfigur (von denen es allerdings weniger gibt als Triolen), die auf [pkt. 8el-2/32stel] oder auf eine punktierte 4tel lautet, zu nennen (im Menuett gibt es dafür eine andere).

Anders als in den vorigen Sätzen erscheint die Triole bei GS C12 (3. 1) öfter, auch verschiedene Punktierungen.

Eine Triole trennt bei KomZ C13 (1) 8el im Staccato voneinander.

Eine der Besonderheiten von KomZ C13 (2) ist die nicht zeitgleich in Vl. 1 und 2 auftretende Sextole. Eine Triole gibt es auch einmal in T. 13. Dort beginnt sie auch die einzige Überbindung.

Auch EU (1) enthält einige Sextolen.

KomZ C13 (3) enthält einzelne Triolen, aber in regelmäßiger Verwendung (öfter als in den ersten beiden Sätzen). Dazu gehört ein Triller auf der 4tel nach der Triole.

Der 4. Satz von KomZ C15 verwendet schon bekannte Bausteine aus den früheren Sätzen: unter anderem Triolen, hier auf der 1. Taktzeit.

Der 5. Satz von KomZ C22 weist die rhythmische Besonderheit einer Sextole in den T. 17 und 22 (im vorletzten Takt beider Teile) auf in der Solo-Vl. In T. 22 steht auf der 1. Takthälfte auch eine Synkope. Die Sexto-

len und ein Triller-Punk-tierungsmotiv sind vor der Reprise wieder vorzufinden beim Beginn von Thema 1 in der Grundtonart. Auch in den neuen Takten des 2. Teils mit dem Rhythmus [4tel-2/8el] mit und ohne Legatobogen zwischen der 1. und der 2. Note dieses Rhythmus, der mit Takten, die 16tel enthalten, wechselt, begleiten Vla. und Vlc. mit gleichmäßigen 8eln als Hintergrund, was bis auf Weiteres so bleibt.

Triolen in 16teln sind als neues Element im Satz KomZ C18 (3) zu nennen. Die Triolen verdeutlichen auch die andere "Gangart" dieses Satzes im Dreiertakt.

Im 3. Satz von RH Ms 824 ist eine Triole über die V. Stufe gesetzt in T. 50. Bei KomZ C18 (4) gibt es (fast) nur Triolen in den Vl. und (fast) nur 4tel in Vla. und Vlc. bzw Vne. Zweiergruppen von Takten mit Triolen werden mit 4teln am Ende von 2 Takten markiert. Der Schluss ist triolisch ausgeterzt.

Als Teil der Kleinengliedrigkeit der Flöte erscheint die Triole bei GS C20 (2) nur einmal, dagegen nimmt der lombardische Rhythmus einen ganzen Takt ein.

Die Sextolen bei GS C19 (2) sind nur in der Fl. vorzufinden.

Regelmäßig ist die Triolenverwendung ebenfalls bei GS C19 (3).

GS C20 (1) weist einen ausgiebigen Sextolen- und Triolengebrauch auf. Bei GS C20 (3) liegen Takte mit dem Rhythmus [3/8el] im Wechsel mit Takten, die Triolen enthalten am Anfang und später, oder diese werden mit ihnen kombiniert.

Der 3. Satz von GS C21 enthält Triolen mit einer Achtelpause an deren 1. Stelle, dies ist eine Besonderheit von Teil 4. Ebenso gab es schon zwei ähnliche Figuren im 1. Satz, denn das Staccato über der ersten von zusammengehörigen 3/16teln, die auf eine Sechzehntelpause folgen

(mit Legato über den folgenden beiden Noten) sowie ein Staccatozeichen über einer einzelnen 8el nach einer Pause deuten auf die herausgenommene Stellung einer solchen Notengruppe hin.

Die Triolen spielen als Ausschmückung von 32steln (für einen Kontext aus 32steln) bei KomZ C24 (1) eine Rolle.

Eine Triole ist auch als Figur der ersten achttaktigen Phrase von GS C22 (1) zu nennen. Im 2. Satz ist eine Triole in T. 5 enthalten.

Der 1. Satz von KomZ C19 weist wiederum Sextolen auf. Im 3. Satz von KomZ C19 gibt es eine solche vereinzelte Triole in 16teln. Im 4. Satz von KomZ C19 kommen wieder Sextolen in den Vl. vor, dazu 4tel in Vla. und Vne.

Einige Takte von KomZ C4 (1) sind mit dem Modell [Triole und anschließender Triller] gestaltet (einer bekannten Kombination).

Eine eintaktige Überleitung in 8eln führt danach zum wiederholten Beginn von Teil 2.

Sextolen gibt es bei KomZ C4 (2) mit dem Rhythmus der Vla. des 1. Takts des 1. Satzes. Manchmal sind Triolen in Vl. 2 mit Sextolen, von denen es mehrere gibt im Satz, kombiniert. In den T. 20 bis 24 findet immer ein Wechsel der Sextolen zwischen den Vl. statt.

Im 3. Satz von KomZ C5 sind Triolen öfter als vorher verwendet als "Einmal-pro-Takt-Version" wie in Satz 2 und als "Zweimal-pro-Takt-Version" wie in Satz 1. Sie sind auch Teil der typisch galanten Kadenz am Ende über Stufe V in Satz 3. Hier erscheinen 4 Triolen hintereinander, von denen 3 innerhalb eines Takts zu finden sind. Der letzte Takt des verkürzten wiederholten Themas ist kurz zuvor ebenfalls in einer Triolenversion dargestellt (siehe T. 39 und auch auch T. 45 f. und 47 f., diese bestehen vor allem aus Triolen).

Auch 4 Takte von KomZ C23 (1) sind triolisch gehalten. Diese Triolen sind im 2. Satz wiederzuerkennen. Sie treten meist einmal im jeweiligen Zusammenhang auf, in T. 43 zweimal hintereinander als Sequenz (eines einzelnen musikalischen Elements, das gilt auch für die Punktierung). Im 3. Satz erscheinen einzelne Triolen auch wieder, meistens über Stufe IV der Kadenz.

Bei SeiSon II, 1 gibt es einzelne Triolentakte in Teil 2, z. B. der letzte dort im Bass.

Takt 6 von SeiSon III, 1 ist triolisch. SeiSon III, 2 enthält einige Triolen. Das 1. Menuett von SeiSon III, 3 weist auch wieder Triolen auf, diesmal einzeln.

Auch SeiSon IV, 1 enthält einige triolische Einteilungen. Unbedingt benannt werden sollten diejenigen, die nicht bogenförmig sind: fünf von sechs zusammenhängenden Triolennoten sind derselbe Ton in einigen dieser Figuren, eine Ausnahme in diesem Satzabschnitt stellt eine Wechselnote (große Sekunde) nach diesen Triolen dar.

Bei SeiSon VI, 1 gibt es auch einige triolische bzw. sextolische Einteilungen. Bei SeiSon VI, 3 sind die T. 1 f. von Teil 2 teilweise triolisch, auch in den Teilen 3 und 4 hat der jeweils vorletzte Takt eine triolische Einteilung.

Die 1. Triole von KomZ C26 (1) befindet sich in T. 38, dem 2. T. des Solos des Cb. auf der Tonika. Als eine optisch ähnliche Figur erscheint ein gebrochener Dreiklang mit vorangestellter Pause wenig später in den T. 39, 41 und 45. Auf eine Sextole in T. 47 folgt unmittelbar darauf eine Triole. Wie eine Verlängerung der triolischen Zeiteinteilung vorgenommen wird, so wird im Folgenden auch die Dreiklangsbrechung ausgedehnt und der Verlauf von Tonleitern (Dreiklänge in T. 50 in der

1. Hd, in T. 51 in der r. Hd; Tonleitern in T. 53 und später noch ausgedehnter). Wie die zuletzt genannten Dreiklänge und Tonleitern treten die Triolen ganztaktig etwas später ebenso in Erscheinung in T. 73 in der r. Hd. des Cb. Ein weiterer Triolentakt ist T. 107. Die ersten Sextolen im 2. Satz liegen in den Vl. in T. 8 und repetierenden Dominantton, wobei die 1. Note der 1. Sextole fehlt. Eine weitere in T. 26 stellt eine Durchgangsbewegung dar: die C-Dur-Tonleiter im Umfang einer Sexte (von c2 bis e1). Schon weil es als Parallele zur Tonart erscheint in diesem Satz, strahlt C-Dur an dieser Stelle hervor. Das a-Moll-Tonleiterstück im Umfang einer Quinte in zwei aufeinanderfolgenden Triolen wird hingegen durch die Wiederholung des Tons "c" unterbrochen (siehe T. 31). Einzelne Triolen stehen im 3. Satz nur vor harmonischen Wechseln im selben oder im nächsten Takt wie bei einer Kadenz.

Triolen werden auch oft in Gruppen verwendet und so anzahlmäßig ausgedehnt im Satz, wie man an den folgenden Beispielen sehen kann. Die Triolengruppen in den T. 23 bis 26 des 2. Satzes von KomZ C10 im Forte sind anders als die früheren. Je Gruppierung auf eine 8el führen sie sekundenweise abwärts, aber jedes Mal auf einer neuen, nach oben versetzten Stufe beginnend. Zwischen dem ersten und dem letzten Punktierungstakt des 2. Satzes spielen die Vl. Triolenketten aus Sekunden in den T. 38 und 39. In diesem Satz führen die Triolen zu einem Zielton hin oder zum Schluss eines längeren Abschnitts.

Der im 2. Satz von GS C7 während der Triolenbewegung hervorgehobene Dominantton der Grundtonart wird ab T. 9 bis inklusive T. 12 auf jeder Taktposition als unterster Ton wiederholt, wohingegen die obersten Töne wohl als melodische Wellenbewegung wahrgenommen werden sollen.

Im Menuett des 3. Satzes von GS C6 durchzieht eine Triolenkette aus 16teln in den Vl. und Fl. nach einem D-Dur-Akkord kurz vor einer Kadenz die T. 13 und 14 und wieder die T. 37 f. Die H. kommen verstärkend hinzu. Während der T. 46 bis 53 im 2. Teil des 1. Satzes von GS C7 führt der Vne. einen Orgelpunkt in 4teln aus, zu dem in Vl. 2 eine durchgehende Triolenbewegung gesetzt ist, deren Tonhöhen alle 2 Takte wechseln, und in Vl. 1 und in der Vla. eine ganze Note in jedem Takt. Die Mollklänge und Dissonanzen, die in diesen Takten enthalten sind, wecken einen Anflug trauriger Stimmung, doch die weiten Intervalle der 1. Vl. und die Triolen der 2. Vl. wirken dem ein Stück weit entgegen. Die langsamen harmonischen Fortschreitungen und die gleichbleibende Rhythmik haben diese Takte mit den T. 23 ff. gemeinsam, auf die in T. 26 die 1. Triole des Satzes folgt, deren Rhythmus hier ausgebreitet wird. Die ersten beiden Taktpositionen der T. 54 und 56 sind von Vl. 2 triolisch unterlegt und in Vl. 1 mit Forte bezeichnet wie auch die Haltetöne der Vla. ab T. 54. Die Triolen der 2. Vl. in T. 58 erinnern noch an den einige Takte zurückliegenden Abschnitt.

Bei KomZ C17 (2) sind die Triolenketten in 16teln der T. 3, 13, 15, 28, 34 und 36 neu in diesem Satz und fließen auf und ab.

Nach Triolenketten in den T. 45 und 46 des 3. Satzes von KomZ C10 erscheinen einzelne Triolengruppen auf der Taktposition 1 der T. 49 und 50 im nächsten Teil. Das hier entstehende Motiv [Triole und 4tel] in den Vl. wirkt prägnanter durch die darauffolgende Pause in diesen Stimmen.

Bei HZAN La 170 Bü 470 (1) sind Triolen eines der verschiedenen Elemente, die auch bei GS C14 enthalten sind. Hier treten sie als Ketten auf und sind auch stärker ausgeprägt als dort.

Die Triolen von RH Ms 824 erscheinen als 2 Triolen aneinandergereiht in einzelnen Takten. Im 2. Satz gibt es kurze Triolenketten vor einem ausnotierten Vorhalt, einzelne bei einer Kadenz, auf der IV. Stufe (die Ketten endeten auch auf Stufe IV einer Kadenz).

Der Satz KomZ C18 (2) enthält noch keine Triolen. Im 3. Satz von KomZ C18 zieht sich über insgesamt 2 Takte zweimal eine Triolenkette, die den Takt ausfüllt in Vl. 1. Im 4. Satz sind die Violinstimmen von Triolenketten dominiert, wobei anfangs eine 4tel am Ende von 2 Takten diese Takte in Zweiergruppen einteilt. Die Vl. bleiben bis zuletzt bei Triolen.

Im 3. Teil von ZL (3) fallen Triolenketten in den T. 121 bis 123 auf.

Die Triolen in jedem Takt sind eine Wiederholung der 1. Triole, erst dann erscheint eine "Abgangstriole" (ein Durchgang).

Bei KES (2) gibt es 2 davon in T. 23 als gebrochenen Dreiklang. Die Vl. spielen im 3. Satz einzelne Triolentakte am Anfang und gegen Ende, dazwischen liegt ein Teilstück, das nur aus Triolen besteht (die T. 23 bis 26 in der Form eines gebrochenen Dreiklangs nach oben und einer Tonleiter abwärts). Takt 23 des 2. Satzes enthält zudem den Fanfarenrhythmus [8el-2/16tel-2/8el].

KomZ C18 (3. 2) hat eine Triolenkette in T. 9 und T. 17 in Vl. 1.

Die Triole trat schon einzeln bei KomZ C18 (3. 1) auf.

Am Anfang von GS C20 (3) bildet eine zweimalige Sextole ein Tonleiterstück ab in den T. 5 und 6. Dieser Satz enthält besonders viele Triolen, die teils mit Sprüngen unterbrochen werden.

In den T. 29 f. und 105 f. von GS C21 (1) werden Sextolen in den Vl. graduell nach oben und dann wieder nach unten (im selben Takt) geführt.

GS C21 (2) enthält viele Sextolen und Triolen.

Eine Triolenkette gibt es bei KomZ C24 (1) ab T. 66 in der Fl., dazu in den Vl. Forte-Piano-Kontraste. Die Triolenketten der Fl. bei KomZ C24 (3) befinden sich in den T. 27 bis 30, später gibt es weitere Ketten, die über 1 bis 2 Takte dauern. Das Ende des Abschnitts mit der Triolenkette wird mit dem Rhythmus [4tel mit Triller-4tel] beschlossen. Bei SeiSon I, 1 sind Triolen häufig über den Bass gesetzt. Vergleichsweise oft präsent ist der Rhythmus [8elpause-3/8el] bzw. [Sechzehntelpause-3/16tel] bei SeiSon V, 1. Es gibt auch Triolen in 16teln, die dort als rhythmisch-melodische Figuren von diesem offenbar abgeleitet werden.

Bei And. Ex C spielt die 1. Hd. fast ausschließlich Triolen in 16teln. Sie sind auf unterschiedliche Taktpositionen verteilt, es können 1 bis 4 solcher Triolen in einem Takt vorhanden sein. In T. 3 in der r. Hd. befindet sich anstelle der "Synkopenviertel" eine Triole als Auflockerung, dieser Rhythmus erscheint zweimal im Takt, hier auch zweimal Triolen in der 1. Hd. (in T. 1 und 2 je eine an 1. Stelle).

Takt 5 von GS C28 (1) hat eine triolische Einteilung, zunächst sind bis T. 8 Triolen im Satz enthalten. Die Triolen sind teils Dreiklangsbrechungen und teils graduell angelegt.

Bei B.S.p.C. (2) sind die Triolen wieder in die r. Hd. gelegt mit kurzer Vorschlagsnote in mehreren Takten. Triolenketten gibt es wieder im 3. Satz mit kurzen Vorschlagsnoten. Einige Triolen gibt es auch im 4. Satz: im vorletzten Takt des Satzes und vorher in T. 5 von Teil 1.

Zu den nachfolgend genannten Triolengruppen kommt eine klangliche Verstärkung durch gleichzeitige Verwendung des Unison.

Auf einen etwas komplizierteren Abschnitt von KomZ C10 (2) folgt T. 13 im Fortepiano eine Sekundbewegung im Unison, von denen die nächsten

5 Takte noch zu diesem Abschnitt gehören. Sie beinhalten 3 Triolentakte in 16teln.

Etwas Besonderes ist der Einatz der Ob. in den meisten Takten des 2. Satzes von GS C7 wie auch sein in der Überschrift „Hajapupaia“ angedeuteter Wiegenliedcharakter. Während der T. 5 bis 8 spielen beide Fl. die Stimmen der 1. Vl. mit und leitetet in T. 8 in Sekunden wieder zurück zu einer Triolenbewegung in der Besetzung der Anfangstakte, d. h. Streicher mit Ob. Die Ob. spielt also passend zum Wiegenliedcharakter die Triolen mit und prägt ihre klangliche Erscheinung wie auch die Einstimmigkeit ihres melodischen Verlaufs. Der 2. Teil des 2. Satzes von GS C7 nimmt in Fl. 2 und Vl. 2 die frühere Triolenbewegung wieder auf. Flöte 1 und Vl. 1 spielen ebenso wie diese Stimmen colla parte. Bei den 8eln in T. 17 in den Fl. und Vl. soll immer die zweite 8el der einzelnen Taktpositionen staccato interpretiert werden. Dabei stehen sie in Beziehung zur Triolenbewegung des 1. Teils, weil dort die Melodiebewegung auch nicht an 1. Stelle der einzelnen Taktpositionen stattfand. Von einer melodischen Bewegung umschlossen, die innerhalb einer Terz stattfindet über einem Orgelpunkt, wird ein bewegungsreicherer Abschnitt der T. 26 bis 29 Taktposition 1 eingefügt, der auf engem Raum triolisch aufgelöst u. a. einen gebrochenen G-Dur-Dreiklang und eine Kadenz mit einer Triole auf der Subdominante beinhaltet.

In Kadenzen kommen Triolen an verschiedenen Stellen vor, wie man an den nachfolgenden Beispielen sehen kann. Gegen die rhythmische Struktur von Vl. 1 in T. 7 des 3. Satzes von GS C8 (8el mit Vorschlagsnote und nachfolgende 16tel) setzt Vl. 2 zeitgleich eine Triole; analog zur vorletzten Note vor dem Zielton der ersten 4 Takte soll danach über der hN in den Vl.

und in Fl. 1 getrillert werden, Fl. 2 trillert eine 4tel später auf Taktposition 3. Diese Kadenz ist Teil eines längeren durch 2 Viertelpausen deutlich abgegrenzten Melodiebogens.

Die Kadenzschritte in den T. 45 f. im 2. Teil des 1. Satzes von GS C9 bestehen in den Vl. aufeinanderfolgend aus Terz, Sekunde, Terz-Pendel-Triole und wieder der Harmonie von T. 45 Taktposition 1, diesmal mit Grundton in Vla., Vne. und H. Ab Taktposition 2 von T. 45 sind alle Instrumente beteiligt, d. h. die Triole wurde auch von den Fl. ausgeführt, was bei Zach seltener zu beobachten ist. Triolen sind im sinfonischen Bereich in der Regel Sache der Streicher und hier vorwiegend der Vl., denen auch vornehmlich die Melodiegestaltung obliegt. Die T. 53 bis 56 sind von einem Wechsel zwischen A-Dur und d-Moll bestimmt, von einzelnen 4teln zu Taktbeginn in den Fl., Vla. und Vne, in Vl. 2 vom Rhythmus der Anfangstakte des Satzes von Vl. 2 und von Triolen in Vl. 1. Bei den Triolen handelt es sich bis auf die letzten beiden abwärtsgeführten um aufwärtsgeführte gebrochene Dreiklänge. Sie unterstreichen hier also den Harmoniewechsel.

Eine der rhythmischen Besonderheiten des 3. Satzes von GS C7 ist die Triole auf Stufe I der jeweiligen Kadenz einige Male, erstmals in T. 39, erstmals in T. 111.

Bei KomZ C9 (3) gibt es eine galante Kadenz mit Triolen, aber auffälligerweise ohne Bass.

Dissonanzen können als besonderes nicht-rhythmisches Merkmal mit einer Verwendung von Triolen einhergehen, wie an den folgenden Beispielen zu erkennen ist. Das nächste Beispiel aus dem 2. Satz von GS C4 zeigt eine Triole mit Dissonanzen. Die T. 20 bis 25 im 2. Teil des Satzes spielt Vl.

triolisch, und zwar auch mit deutlichen Dissonanzen einer großen (T. 20) und einer kleinen Septime (T. 21), in T. 25 spielt auch Vl. 1 triolisch mit Dreiklangsbrechungen, in T. 26 dann nur Vl. 1 auf den Taktpositionen 1 und 2. Die Triolen der T. 20 ff. lassen den musikalischen Fluss einerseits perlender klingen, sie könnten aber andererseits auch wegen der Anordnung der Dissonanzen als ein Versuch des In-Frage-Stellens interpretiert werden.

Bei ihrer Triolenbewegung im 2. Teil des 2. Satzes von GS C9 braucht Vl. 1 in den T. 18 und 20 keine Rücksicht auf das Konsonanzen- und Dissonanzenverhältnis im Sinne von Daube und Scheibe zu nehmen, da sie in diesen Takten allein spielt und die "hineingehörten" Dissonanzen der 3. Note der 1. Triole dieser Takte deswegen nicht weiter auffallen. Die Triolen von T. 21 sind wieder begleitet und enden mit Taktposition 1 von T. 22, wo C-Dur auf der Terz im Vne. als Teil der Kadenz verwendet wird. Diese einzelnen Triolentakte in 16teln sind eine Besonderheit des 2. Satzes.

An manchen Stellen sind Triolen als Wechselnotenbewegung eingerichtet, wie die nächsten Beispiele zeigen. Die Triolen auf der 1. Taktposition der T. 25 bis 27 des 1. Satzes von GS C6 stellen eine Wechselnotenbewegung dar. Im ganzen 1. Teil des 2. Satzes war der Dominantton der Zielton der einzelnen Bewegungen von Vla. und Vla. Nun ist der Dominantton eine Oktave und eine Quinte unter dem ersten überhaupt zu hörenden Ton des Satzes erreicht nach längeren wellenförmigen melodischen Ausformungen und letztlich den Triolenketten, die zweimal zu ihm hinführten.

Bei der Triole des 2. Teils des 2. Satzes von KomZ C15 handelt es sich um eine Wechselnotenbewegung mit Leitton (und Stufe V hier). Der 2. Satz von B 13 zeigt schon in T. 1 eine triolische Wechselnotenbewegung.

In Kombination mit anderen besonderen Elementen werden Triolen des Weiteren verwendet, was an den nachfolgenden Beispielen zu erkennen ist. Bei Don.S.p.C. (2) gibt es Triolen in 16teln und kurze Synkopen ab T. 7. Bei B17 (1) wird Chromatik kombiniert mit Triolen. Takt 54 des 4. Satzes schließt in eine Sextole (dem Pendant zur Triole mit Chromatik) erst einen betonten künstlichen Leitton und dann dessen "b-Fassung" als Durchgangsnote ein.

Im Zusammenhang mit dem Satzcharakter sind die Triolenfiguren der nächsten Beispiele zu betrachten. Wie an den "nicht zu Ende geführten" Triolen der C–Dur-Takte 3 und 5 des 1. Satzes von GS C9 zu erkennen ist (die dritte 8el von ihnen ist jeweils eine Pause), ist die Stimmung, die durch das Thema vermittelt wird, eine entspannte Fröhlichkeit. Hier liegt ein nicht beschriebener Fall einer Triole mit einer Pause anstelle der 3. Note vor, der nur aus wiederholten konsonanten Noten besteht und als Gegenstück zur "Seufzertrirole" L. Mozarts bezeichnet werden könnte. Der Streichersatz Nr. 2 von GS C9 steht in der Tonart B–Dur und hat die Zusatzbezeichnung "poco Lento" neben "Andante". Er hat einen betont ruhigen Charakter. Sein 1. Teil und dessen abgewandelte Wiederholung im 2. Teil bestehen fast ausschließlich aus Triolen und 8eln. Schon im 1. Satz gab es einzelne Takte, die nur aus Triolen bestanden (T. 3 und Parallelstellen), wie hier die T. 1, 3 und 6, was die 1. Vl. betrifft. Auch im 1. Satz traten diese Takte jeweils als 1. Takt von einem von

2 Taktpaaren auf, wobei das 2. und damit das Thema mit einer Pause endete. Hier sind Pausen auf Taktposition 3 der T. 2 und 4 zu finden. Dreiklangsbrechungen sind eine weitere Art triolischer Ausgestaltung wie bei den nächsten Beispielen. Die T. 31 bis 41 des 3. Satzes von GS C4 konstituieren sich fast ausschließlich aus wiederholten Terzen mit Punktierung (T. 31 f.), Legatobögen über gleichmäßigen 8eln (T. 33 f.) und aus triolisch eingeteilten Dreiklangsbrechungen (T. 35). In T. 41 laufen die Triolen von Vl. 2 entgegengesetzt von Vl. 1 abwärts und münden in eine Begleitung zu Vl. 1 mit Repetitionen.

Im 1. Satz von GS C19 bringt T. 18 sextolische Dreiklangsbrechungen in den Vl., die wie auch die T. 75 sowie 79 f. der Fl. rein sextolisch gestaltet sind, vgl. auch mit GS C21 (2).

Triolen stellen im 2. Satz von KomZ C26 gebrochene Dreiklänge oder Durchgangsbewegungen dar (Letztere gehäuft gegen Satzende). Sie kommen auch in den Sätzen 1 bis 3 vor.

Durchgangstriolen sind eine weitere bei Zach angewendete Kategorie von Triolen. Die 1. Einheit des 3. Satzes von GS C9 von 3 Takten und einer Taktposition in F-Dur erscheint im Menuett dreimal, beim 2. Mal in C-Dur und mit einer Ausgestaltung der Taktpositionen 2 und 3 des 3. Takts mit Durchgangstriolen, deren erste Noten als Sekunde zum „c“ des nächsten Takts führen. Ab diesen Takten in c-Moll sind und bleiben bis zum Ende des Satzes 2 b vorgezeichnet (also wie für den 2. Satz).

Punktierungsrhythmus

Punktierte Rhythmen sind bei Telemann als Elemente mit pathetischer, gravitätischer Wirkung in den Eingangsteilen seiner Ouvertürensuiten

zu nennen. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass Telemann ein Bewunderer Lullys war, für den die Verwendung von Punktierungsrhythmen als besonders typisch gelten. Telemann kontrastiert z. B. in der Ouvertürensuite G-Dur "La Bizarre" TWV 55: G2 einen solchen Punktierungsrhythmus "bizar" mit tänzerischen Spielfiguren in der 2. VI.¹⁰⁴. In der gleichen "feierlichen" Weise wie Telemann verwendet auch C. Stamitz Punktierungsrhythmen in seinen Grave-Entrees¹⁰⁵. Leopold Mozart weist darauf hin, dass es bei punktierten Rhythmen "allezeit besser" wäre, "wenn man die nach dem Punkte folgende Note etwas später ergreift" als umgekehrt die punktierte Note zu kurz zu spielen¹⁰⁶, was mit dem Ausdruckswert dieser rhythmischen Figur zu tun hat. Die auf die Punktierte folgende Note soll man "verlierend und still daran schleifen". Mattheson erwähnt Punktierungsrhythmen im Zusammenhang mit Instrumentalmusik, für die sich das "reissende[s] [...] Wesen" des Punktierungsrhythmus besser eigne als für eine Anwendung im vokalen Bereich¹⁰⁷.

KomZ B5 wird von Komma als ein Beispiel für den "Übergriff des Instrumentalstils von schärfster rhythmischer Prägung vorgestellt auf das Vokale"¹⁰⁸.

104 Vgl. Fleischhauer, G., Artikel: Georg Philipp Telemann, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 708 f.

105 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Carl Stamitz, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 680.

106 Vgl. Gründliche Violinschule, Mozart 1787, S. 145 (VII. 2. P. 2).

107 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 206 (P. 20).

108 Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938, S. 78.

Komma hat schon auf die Fülle der aus Punktierungen "entstehenden Spannungen in all ihren Erscheinungsformen" hingewiesen und bemerkt, es sei "schlechthin unmöglich", all diese "zu beleuchten". Im Folgenden soll ein Versuch unternommen werden, einige Aspekte aufzuzeigen, die hierbei eine Rolle spielen.

In der Verwendung von Punktierungsrhythmen bietet es sich bei Zach an, zwischen zwei verschiedenen Typen von Punktierungsrhythmen zu unterscheiden, die innerhalb des sinfonischen Schaffens immer wieder an verschiedenen Stellen vorkommen können: Einerseits wird der Punktierungsrhythmus [pkt. 8el-2/32stel] im Folgenden bei Zach auch als "typisch" bezeichnet (auch wenn selbverständlich nicht nur Zach von ihm Gebrauch macht), weil er häufig vorkommt, und andererseits werden die in der Mehrzahl singulär auftretenden, demgegenüber selteneren Punktierungsrhythmen, bei denen auf die punktierte Note nur eine Note vor der nächsten nicht durch eine Punktierung unterteilten Taktzeit folgt, auch als "einfache" Punktierungsrhythmen bezeichnet.

Zunächst sollen Punktierungsrhythmen vorgestellt werden, die den Charakter oder das Satzbild eines Satzes oder Satzteils prägen.

Die Punktierungen und Notengruppen in 16teln in den T. 25 bis 28 des 3. Satzes von KomZ C10 in den tiefen Streichern dienen dazu, diesem Satzteil ein eigenes Gesicht zu geben. In den T. 5 und 6 des 3. Satzes von GS C1 setzen die Vl. die Melodie mit einem Punktierungsmotiv auf den Taktposition 2 und 3 fort, auch noch auf Taktposition 1 von T. 7, das zu Satzbeginn in den Fl. lag.

Die Fl. begleiten im 2. Teil des 1. Satzes von GS C8 die Melodieführung in punktierten hN. Die Melodie von Fl. 1 und ihre Begleitungen enden im nächsten Abschnitt mit Triller über einer punktierten hN und dem Zielton in T. 68 auf Taktposition 1.

Der Rhythmus [hN-pkt. 4tel-8el-4tel] kennzeichnet die Fl. und Unterstimmen der Streicher in T. 57 bis 58 Taktposition 1. 1 im 2. Teil des 1. Satzes von GS C2, T. 59 (ohne die letzte 4tel) und 60 bis 61 Taktposition 1. 1, T. 62 ohne die letzte 4tel und 63 bis 64 Taktposition 1. 1. Eine Folge von Einzelnote, Punktierungseinheit und 4 Tönen des gleichen Notenwerts, die sich auf die T. 69 und 70 verteilt, war schon vorgebildet in T. 19.

Vom Trio von GS C8 unterscheidet den 2. Teil des Menuetts der auf Taktposition 1. 2 stehende Punktierungsrhythmus in 6 von 8 Takten, die zusammengehören, der ihm einen entschlosseneren Charakter gibt. Bei KomZ C10 (1), T. 11 erscheint das 1. Tonleiterstück in 16teln in den Vl., durch die dazukommende Punktierung mit Triller und 32steln in Vla. und Vne. verstärkt sich der Zug hin zum nächsten Takt.

In den T. 10 f. von KomZ C16 (2) haben die Streicher eine punktierte 8el, einen Oktavsprung in 16teln und einen Quartzug in 16teln abwärts als Begleitmuster, in T. 9 auch die Fl.

Nach einem Abschnittsende im 1. Satz von GS C8 schließt sich an die ersten 17 Takte eine E-Dur-Tonleiter an mit dem Rhythmus [pkt. 4tel und dann 16tel] sowie ein gebrochener E-Dur-Akkord abwärts.

Die Punktierungsreihe der T. 27 bis 30 des 3. Satzes stellt in Bezug auf die Tonhöhen eine A-Dur-Tonleiter dar. In den T. 23 f. stehen in den Vl. punktierte 8el und 16tel und im nächsten Takt Triller, in Vla. und Vne. findet sich dabei auch wieder ihr Rhythmus der beiden Anfangstakte des Satzes. Im 4. Satz wiederholen Vla. und Vne. ebenfalls ein bestimmtes rhythmisi-

sches Muster, ebenso abwechselnd aus einem Punktierungsmotiv und aus einer hN bestehend.

Außer harmonieeigenen Akkordtönen spielen Vla. und Vne. im 1. Satz von GS C2 auf Taktposition 2 der T. 12 und 13 sowie in T. 13 auch auf Taktposition 1 ein Punktierungsmotiv mit Triller (aber nicht das des Satzanfangs bei den Vl.).

Das Thema (1) des 1. Satzes von KomZ C10 erscheint in T. 136 wieder in der Grundtonart, vorher auch eine Tonleiter in T. 131 mit einer Terzversetzung zwischen Vl. 1 und Vne., die durch eine Punktierung in Vl. 1 und eine Überbindung im Vne. hervorgerufen wurde.

Aus der Unisonfolge [4tel-Pause-Punktierungsmotiv] bestehen die T. 66 bis 68 des 1. Satzes von GS C1. Während der nicht so weit ausholenden Punktierungsstellen im 3. Satz (T. 5 bis 7 und auch noch in T. 8 hinein) ist das H. unbeteiligt.

Eine gewisse innermusikalische Dramatik wird in einem Abschnitt des 4. Satzes von GS C9 durch das zweitaktige Modell der Unterstimmen der Streicher und des H. [4tel-pkt. 8el-16tel-4/8el] bewirkt, das heißt vornehmlich durch die Punktierungseinheit davon. Diese spielte schon bei der Ausgestaltung des 1. Themas des 1. Satzes eine Rolle.

Takt 27 des 1. Satzes von GS C4 ist ausgefüllt mit Repetitionen von 16teln der Vl., welche die Tonhöhen des Doppelgriffs des 1. Takts aufeinander aufteilen und in Vla. und Vne. mit der viermaligen Abfolge von punktierter 8el und 16tel. Die Fl. und H. spielen ganze Noten mit denselben Tonstufen, die Fl. binden diese bei der dreimaligen Wiederholung dieses Takts in den T. 29 bis 31 über.

Im Zusammenhang mit umgestellter Rhythmik sind Punktierungsrhythmen ebenfalls zu erwähnen. In den T. 33 bis 40 des 3. Satzes von KomZ C10 entsprechen die Taktgruppen 33 f. und 37 f. einander rhythmisch, jeweils der 1. Teil davon hat auf den Taktpositionen 2 und 3 eine Punktierung, die zur 4tel ergänzende 16tel vorangestellt, so dass der Rhythmus aus T. 25 des vorherigen Teils umgedreht ist.

Die rhythmische Folge der T. 7 ff. des 1. Satzes von KomZ C20 wiederholt sich in den T. 14 bis 21, wobei sie diesmal nur von den Vl. vorgetragen wird und eine andere melodische Folge der Takte mit Punktierung dabei zu beobachten ist.

Im Trio von GS C10 begegnet wieder zu Beginn die rhythmische Folge des 2. Themas des 1. Satzes, aber mit einer Umstellung von punktierter 8el und 16tel (es ist also nicht mehr der lombardische Rhythmus). Das Punktierungsmotiv, das zur Taktposition 1 der T. 30 und 31 führt, ist bereits in ähnlicher Weise in Fl. 1 in den T. 1 f. zu hören gewesen.

Im 3. Satz von SeiSon VI steht die Folge [pkt. 8el-2/32stel] in den T. 1 f. als Gegenstück zum lombardischen Rhythmus in 2 Stimmen im vorletzten Takt des 2. Teils. Die Gegensätzlichkeit zum lombardischen Rhythmus wurde schon ausführlich thematisiert.

Im Zusammenhang der punktierten Rhythmik soll nun noch einmal punktuell im Folgenden darauf hingewiesen werden. Das rhythmische Motiv eines "umgedrehten lombardischen Rhythmus" (also einer Punktierung) wird zweimal im 1. Teil des 2. Satzes von GS C 2 eingesetzt, und zwar in den T. 5 und 6 auf Taktposition 2. 2. nach zwei lombardischen Rhythmen in T. 3. Einige Triller sind in Satz 2 von GS C4 besonders vor

den lombardischen Rhythmus gesetzt, und außerdem befinden sich in diesem Satz einige Punktierungseinheiten.

Im 3. Satz stellen 2 Triller-Punktierungseinheiten in den Streichern in T. 78 quasi das Gegenmodell zu den lombardischen Rhythmen mit Auftakt dar (vgl. mit T. 58) und die diminuierte Form der T. 31 f. mit Auftakt und 37 f. mit Auftakt.

Die ungeraden Takte am Anfang des 1. Satzes von GS C6 sind ab T. 21 auf Taktposition 2. mit zwei lombardischen Rhythmen ausgefüllt, die geraden mit einer Wechseltonbewegung, erst (in T. 22) als Punktierung mit 16teln notiert, dann (in T. 24) als Vorschlagssechzehntel mit Legatobogen.

Im 3. Satz enthält Taktposition 3 von T. 1 eine Punktierungseinheit, die auf Taktposition 1 von T. 3 umgekehrt erscheint als lombardischer Rhythmus. Eine Abweichung in Sekunden von den Tonwiederholungen des Trios stellen jeweils die 32stel innerhalb der Punktierungseinheit auf Taktposition 1 der T. 50, 52 und 54 bis 56 dar. Man könnte sie als Abwandlung der T. 3 f. bezeichnen, bei welcher der lombardische Rhythmus im jeweiligen Takt vorangestellt wurde.

Ab T. 13 des 2. Satzes von KomZ C16 findet eine Abwandlung hin zur Verwendung eines kleineren Notenwerts statt, wo die 16tel durch diese Veränderung nun stärker ausgebreitet sind: [pkt. 16tel und 32stel] in T. 16 statt [pkt. 8el und 16tel] der T. 9 bis 11. Das Motiv der eben genannten Punktierung befindet sich in Fl. 2 und Vl. 2 im selben Takt schon auf der 1. Hälfte von Taktposition 1. 1 und in Vla. und Vne. auf Taktposition 1. 2. Eine erste einzelne punktierte 16tel wurde bereits in T. 6 vorgestellt.

Im 2. Satz von GS C7 wird eine G-Dur-Tonleiter in 16teln, punktierten 16teln und vor allem in 32steln vom Ton g bis zum d3 hinauf geführt in

den Vl., ab Taktposition 2 auch in der Ob. und ab Taktposition 3 im Punktierungsrhythmus, der im Verhältnis zu Satz 1, T. 38 diminuiert erscheint, in Vla. und Vne.

Eine Sequenzierung von Punktierungsrhythmen findet bei den folgenden Beispielen statt: Takt 38 des 1. Satzes von GS C7 leitet u. a. mit einer Reihung des Punktierungsmotivs aus T. 26 und T. 30 über zu den T. 39 f., wo wieder Fl. 2 und Vl. 2 eine Pendelbewegung ausführen, woraus in Vl. 2 in T. 40 eine wieder-holte Aufwärtsbewegung aus Triolen mit dem Rahmenintervall einer Septime wird. Auf eine punktierte 8el mit Triller und 32steln (die nicht die erste ist im 2. Teil des Satzes) folgt eine Reihung des Motivs [punktierte 8el und 16tel], das auf T. 38 zurückgeht, wobei sich hier die Vl. wegen ihrer Bewegungsrichtung überkreuzen, so dass in der Mitte bei verschiedener Notation zweimal derselbe Klang vorkommt, sowie auf den Taktpositionen 1 und 4 klingende Oktaven, die bereits eine Brücke schlagen zum erneuten Themeneinsatz, im Forte diesmal nach T. 61, in dem noch einmal die beiden verschiedenen Punktierungsmotive verwendet werden.

Eine Reihe an punktierten hN geht im 1. Satz von GS C1 bis inklusive T. 93 in Vl. 1. Violine 2 hat auch eine solche rhythmische Folge wie Vl. 1 zeitversetzt von T. 90 an. Nachdem die Vla. in gleicher Weise eingesetzt hat (4tel-4tel-punktierte hN), wird die Gleichmäßigkeit im Fortschreiten mit einem Oktavsprung in Vl. 1 und einer übergebundenen Note in Vl. 2 beendet in T. 94. Im 4. Satz folgt dann auch das Triller-Punktierungsmotiv des 1. Taktes des 1. Satzes mehrmals aufeinander. In gewisser Weise vorbereitet ist es durch seine augmentierte Form in T. 18 ohne Triller (den 2. Takt einer Tonleiter). Die Vla. kommt einen Takt später hinzu

(T. 19) und ist mit "solo" bezeichnet. Sie enthält in ihrem 2. Takt eine leicht veränderte Form des eben genannten Motivs, wie es in T. 18 in Vl. 1 vorkam: ohne Vorschlagsnote, dafür aber mit Triller. Die Punktierungsreihe der T. 9 bis 12 des 3. Satzes von GS C8 bewegt sich stufenweise von gis1 bis e2 und dann von dis2 bis h2 in Vl. 1 bzw. von e1 bis cis2, dann von h1 bis gis2 im E-Dur-Bereich aufwärts. Die anderen Instrumente treten für die folgenden letzten beiden Takte hinzu.

Im 1. Satz von GS C4 leiten 2/16tel im Piano auf Taktposition 4 zur Dolce-Wiederholung des Punktierungsmotivs aus T. 2 ab T. 44 in den Fl. und Vl. über, das hier aneinandergereiht wird. Nach einer hN erfolgt ein Neuansatz im Fortepiano (eine Wiederholung), diesen bereiten auch Vla. und Vne. vor.

Im folgenden Beispiel geht es um ein wiederholtes Punktierungsmotiv in den Fl. Beide Fl. fangen im 1. Satz von GS C1 mit einer hN im Terzabstand an, worauf ein Punktierungsmotiv folgt und dann eine hN in Fl. 1, in Fl. 2 ein Quartsprung in 4teln, wieder das Punktierungsmotiv und in beiden Fl. eine abschließende 4tel mit der Tonhöhe g2.

Im And. Ex C wird eine Punktierungseinheit auch einmal sequenziert in den T. 25 f.

Bei GS C1 stellt ein Punktierungsmotiv unter anderem ein gemeinsames Merk-mal der Themen 1 und 2 dar. Thema 2 nimmt in T. 27 die obersten Töne aus T. 1 in anderer Reihenfolge und einen neuen Ton (a1) dazu, wobei rhythmisch gegenüber T. 1 eine leichte Verschiebung eintritt.

Gemeinsam ist beiden Takten, die punktierte 8el auf Taktposition 3 und Taktposition 1 des nächsten Taktes als Zielton anzustreben.

Der Rhythmus aus T. 5 findet sich ebenfalls in T. 2 des 2. Themas

und dann in T. 31 in den Fl. wieder. Takt 27 wird wiederholt in den T. 53 und 55 und dazwischen in den T. 29, 33 und 35. Gemischte Motivik enthält ein eigener Abschnitt dieses Satzes mit punktiertem Trillermotiv und Achtel-pausen, der eine Mischung aus der Motivik von T. 1 und der aus T. 4 darstellt. Am Ende des Satzes wird eine Punktierung und Triller beim Halbtonschrift des Motivs durch eine geglättete Gruppe aus 16teln ersetzt (worauf an anderer Stelle noch eingegangen wird).

Bei einer Wiederholung des 1. Teils des Menuetts von GS C9 sind die letzten beiden Takte abgewandelt. In Vl. 1 und in Fl. 1 lauten hier die Notenwerte: 4/16tel, eine hN und eine punktierte hN. Violine 2 und Fl. 2 setzen an die Stelle der 16tel eine 4tel. Viola und Vne. haben durchgehend 4tel, das H. auf Taktposi-tion 3 in T. 23 8el. Die beiden Oktavsprünge des Vne. am Schluss erinnern noch einmal an die T. 13 f. der 1.Vl.

Statt des melodisch neuen Sechzehntelmotivs zu 4 Noten von Taktposition 2 der T. 31 und 33 von GS C2 (1) erscheint das Punktierungsmotiv des 5. und 6. Takts auf Taktposition 2 der T. 43 und 44, auf Taktposition 1 von T. 44 spielen die Vl. ihren Akkord aus T. 4. Ein Gegenstück zum Ende des 1. Satzes von GS C1 (s. o.) befindet sich im 2. Teil dessen Trios.

Rhythmisch steht dort an 1. Stelle von T. 43 eine Triole, dann eine hN mit Triller, dieselbe wie in T. 176, Satz 1 mit demselben Zielton im nächsten Takt, der aber punktiert ist.

Eine Punktierung ist bei einem Oktavsprung im 3. Satz von GS C7 bisher noch nicht vorgekommen, sie ist hier eingesetzt in den T. 10, 12 und 14 in Vla. und Vne.

Als neues Element tritt ein Punktierungsmotiv im 1. Satz von GS C9 auf. Neu ist in dieser Partita der Triller über einer punktierten Viertelnote mit nachfolgenden 16teln ab Taktposition 2 von T. 25.

Eine Besonderheit einer bestimmten Taktgruppe stellt es im folgenden Beispiel dar. Diese beinhaltet in den T. 5 f. des 3. Satzes von GS C9 gleichmäßige 8el mit Sekunden, die vom Tonraum her innerhalb einer Terz bleiben. Für T. 7 ist der Rhythmus [8el-Achtelpause] kennzeichnend und für T. 8 eine Punktierungs-einheit. Mit seinen Notenwerten, seiner Rhythmik, mit den Legatobögen über den T. 5, 6 und 8 und mit der Dynamik Piano (nach vorherigem Forte) grenzt sich dieser Abschnitt vom vorhergehenden und vom nächsten ab. Die Einheit der ersten Takte bestand aus einem Quartsprung nach unten in 4teln und einer Punktierungseinheit, die beim 2. Mal in T. 2 gegenüber T. 1 eine Terz nach oben versetzt ist und aus einem F-Dur-Dreiklang von a1 bis a. Im Trio von GS C9 wird ein Dreiklang bis zu T. 30 aufgebaut, indem jeweils ein Ton von ihm als Dreischlagmotiv einen Takt füllt (T. 25, 27 und 29) und im jeweils nächsten Takt der einzelne Dreiklangston als punktierte 4tel mit anschließender Sekundbewegung in 8eln, die von der oberen Sekunde ausgeht, wiederholt wird.

Das Mittelstück von KomZ C18 (3. 1) wechselt taktweise zwischen Sprüngen mit Punktierungstakten aus je drei punktierten 16teln in den T. 10 und 12). Zu Beginn des Satzes war noch kein Punktierungsmotiv vorhanden.

Die Punktierungsfiguren von KomZ C14 (1) sind seit T. 14 mit Trillern eingekleidet. Im 2. Teil wird das Punktierungsmotiv [pkt. 8el-2/32stel] neben Synkopen wechselweise wieder aufgegriffen, innerhalb der T. 24 bis 27 befindet es sich in Vl. 1, dazu klingen nur 8el in den übrigen Streichern. Das Thema von GS C14 (1) wird am Schluss gedehnt, indem der Punktierungsrhythmus daraus seit T. 86 neunmal hintereinander in unmittelbarer Folge auf die Vl. aufgeteilt zu hören ist und er in den T. 89 f. auch

wieder erscheint.

Die Figur [pnkt. 8el-2/32stel] tritt im 2. Satz von SeiSon I in Teil 1 (Andante) zunächst ab und zu im Bass auf, dessen Grundlage weiterhin gleichmäßige 8el bilden. In Teil 2 tritt diese Figur auch in den Oberstimmen auf (in 3 Takten hintereinander, dort ist es zugleich vertreten, mit 2 Takten Unterbrechung dann noch einmal). Im 3. Satz befinden sich Punktierungen in T. 4 nach dem lombardischen Rhythmus zu Beginn im 1. Menuett, im 2. Menuett tritt die Punktierungsfigur [pkt. 8el- 2/32stel] oft in der Oberstimme auf, im 2. Menuett seit T. 1. Wieder sind es 3 Takte in unmittelbarer Aufeinanderfolge, im 1. Menuett waren es auch 3 Takte zu Beginn, die dort u. a. den lombardischen Rhythmus enthielten.

Der Punktierungsrhythmus verlängert im nächsten Beispiel einen in anderen Stimmteilen vorhandenen Rhythmus. Im 1. Satz von GS C6 spielt H. 2 wie die Vl. in T. 47 den Rhythmus [hN-4tel-4tel] (4tel sind Akkorde in weiter Lage), auch Fl. 1 hat diesen Rhythmus. Flöte 2 hat den Rhythmus [pkt. hN-4tel]. Takt 48 beendet den 1. Teil in allen Instrumenten gemeinsam mit gN.

Als rhythmische Verlängerung bei bestimmten melodischen Merkmalen hat der Punktierungsrhythmus im Folgenden seine Funktion. Seit den Takten, in denen die Vl. nicht den gleichen Rhythmus spielen im 4. Satz von KomZ C20, spielt die in allen Takten bis zum Schluss präsente Flötenstimme einen engen Tonraum aus und bewegt sich am Schluss von a2 zum eine Oktave tiefer gelegenen a mit einem dazwischenliegenden Motiv mit einere Punktierung.

Im 1. Satz von GS C8 gibt es in den Takten zwischen den Tonwiederholungen bei den Fl. keine Sprünge, sondern sie bewwegen sich jeweils nach einer Punktierung in Sekunden hin und her.

Ungefähr dem entsprechend ist auch das nächste Beispiel, in dem die Fl. im 2. Teil des Trios von GS C9 in den T. 34 f. die Sekundbewegung, die hin und her verläuft, wie in den T. 5 f. vorgestellt, wiederholen als fünfmalige Punktierungseinheit und in T. 37 als 16tel, zu denen eine punktierte hN übergebunden wurde.

Die Abwandlung einer Tonfolge mit einem Punktierungsmotiv findet im folgenden Beispiel von GS C2 (1) statt: Die oberen Töne der Violinstimmen der G-Dur-Takte 1 und 3 werden in T. 5 wiederholt mit einem dazwischengesetzten Punktierungsmotiv. Im nächsten Takt geht diese melodische Reihenfolge von T. 5 von der Tonhöhe des mittleren Akkordtons von T. 5 aus. Die 1. Hälfte der T. 17 bis 20 entspricht rhythmisch der 1. Hälfte der T. 15 und 16 bzw. 5 und 6, die 2. Hälfte mischt Elemente der T. 7 bis 10 und 14, nämlich deren 8el einerseits und Elemente der T. 12 und 13 andererseits: Punktierungsmotiv in diminuierter Form in T. 17, Vierergruppe aus 16teln in T. 18 und nur 8el in T. 19 (wie in T. 14), in T. 20 nur 16tel. Vor einem Punktierungsmotiv in T. 13 des 2. Teils des 2. Satzes ist der Rhythmus von T. 8 eingefügt, bzw. der des 1. Takts in T. 13 und vor dem Punktierungsmotiv in T. 14 der des 2. Takts.

Auf den Taktpositionen 1 bis 3 von GS C4 (1) befindet sich ein Punktierungsmotiv, das in T. 4 wiederholt wird, ebenso wird die Bewegung in 8eln von T. 3 (ab Taktposition 4 von T. 2) in T. 5 (ab Taktposition 4 von T. 4) wiederholt. Zwischen Tonleitern im selben Satz ist eine neue Motivik gesetzt (Quartsprung bzw. Terz-punktierte 4tel-3 Schritte abwärts mit Staccatozeichen) in den T. 19 bis 21, die in den T. 23 bis 25 notengetreu wiederholt wird. Sie befindet sich in Fl. 1 und Vl. 1, auch in Fl. 2 und Vl. 2 ohne Quartsprung.

Vor den Takt ausfüllende punktierte 4tel im 3. Satz von KomZ C18 sind gebrochene Dreiklänge gesetzt, die Noten 1 und 3 des Dreiklangs stehen an der Stelle einer 4tel. Sie ist nun mit Triller nachgestellt in den T. 5 und 6 sowie in T. 16 in H. 1. Im Schlusstakt befinden sich einfache und punktierte 4tel aufgeteilt auf alle Instrumente.

Das Punktierungsmotiv [punktierte 8el-2/32stel] tritt bei GS C19 (1) besonders in der Fl. auf, zweimal ist es auch in der Vla. enthalten.

Eine besondere Bezugnahme auf den Punktierungsrhythmus am Anfang von GS C19 (2), der aus dem 1. Satz bekannt ist, liegt im vorletzten Takt vor, wo im Vlc. auf die erste punktierte Note die erste nachschlagende Note und zwei weitere punktierte 16tel mit Nachschlagsnoten folgen.

Bei KomZ C18 besteht die Rolle der Punktierung darin, einen Abschnitt bzw. den Satz zu beginnen.

Ein neuer Abschnitt wird bei GS C4 (1) angekündigt mit dem neuen rhythmischen Muster [3/4tel im Staccato] in den Vl. und [4tel- punktierte 8el-16tel-4tel] in den Fl. und H., Vla. und Vne. bleiben bei ihrem Punktierungsrhythmus. Als besonderes Merkmal tritt einige Takte später ein Motiv aus 8el, 16tel und 2/32steln hervor, das eine ähnliche Wirkung hat wie die Punktierungseinheit. Es ist mit Legatobogen versehen, der zum jeweils nächsten Takt hinführt. Eine Punktierung zwischen einem wiederholten Motiv zeigt das folgende Beispiel aus demselben Satz. Das Motiv [8el-16tel-2/32stel] führt zu einer punktierten 4tel, nach der es wiederholt wird. Es befindet sich in den Vl. in den T. 134 und 135. Punktierte 4tel waren auch in den T. 128 ff. zu finden. die Punktierung und ihre nachfolgenden 4tel in T. 6 stehen im 2. Satz ausnahmsweise an der Stelle von Pausen. Zwischen einem Takt mit 2 hN (und Legatobogen) und einem Punktierungstakt (T. 12) gibt es einen Takt mit vier einzelnen 4teln wie auch noch

einmal in T. 17. Diese kamen vorher zwar aufeinanderfolgend vor, doch nicht innerhalb eines Takts. Eine Punktierungseinheit findet sich im 2. Teil des 2. Satzes vor den Triolentakten in Vl. 1 auf jeder 1. Takthälfte. Eine Achtelpause trennt den nächsten Auftakt ab. Auch im 1. Satz war eine Punktierungseinheit auf der 1. Satzhälfte der T. 2 und 4 gesetzt und eine Achtelpause auf der 2. Takthälfte, die von dort aus gesehen (Taktposition 3. 2) eine Achtelpause weitergerückt ist, wenn man den Vergleich akzeptiert. Eine besondere Hervorhebung erfahren die Punktierungseinheiten in den T. 20, 22 und 24 durch kurze Vorschlagsnoten. Der Daktylus in Vl. 2 in T. 14 des 3. Satzes stellt noch eine Fortsetzung der vorherigen 4 Takte dar, Vl. 2 geht dann aber in T. 15 wie Vl. 1 schon in T. 14 zu einem regelmäßigen Wechsel von Triller-Punktierungsmotiv auf jeder 1. Takthälfte (wo es sich auch im 2. Teil des 2. Satzes befand) mit 32steln und einem Quartsprung in 8eln bzw. wechselweise einer 8el mit Achtelpause über. 11 Takte dieses Satzes konstituieren sich fast ausschließlich aus Terzen in Verbindung mit Tonhöhenwiederholungen mit Punktierung (T. 31 f.) oder Legatobögen über gleichmäßigen 8eln (T. 33 f.) und in Verbindung mit triolisch eingeteilten Dreiklangsbrechungen (T. 35). Auf eine erste den Takt ausfüllende hN im 2. Teil des 3. Satzes folgen die beiden Viertelnoten des nächsten Takts, auf die wiederum ein Halbtriller folgt, was sich in dieser Anordnung (nämlich zwei 4tel und Halbtriller) schon in den T. 23 f. gefunden hat. Hier ist der Halbtriller allerdings in eine Punktierungseinheit eingebunden mit zwei nachfolgenden 8eln, und dieses rhythmische Modell trat seinerseits in den T. 14 ff. mehrmals auf, dort zusätzlich mit Trillern. Eine rhythmische Wiederholung im 2. Satz von GS C6 befindet sich in T. 9 (von T. 5). Takt 4 hat mit T. 1 die ersten beiden Notenwerte in vertauschter Reihenfolge gemeinsam (T. 1: lombardischer Rhythmus) und die nächsten

beiden Töne die eine Quarte bilden, auch in vertauschter Reihenfolge und leicht verändertem Rhythmus. Die Ausgestaltung der 1. Taktposition des 2. Takts wird in T. 7 von Vl. 1 aufgegriffen und auf dessen 2. Taktposition die rhythmische Einheit mit Punktierung und Triller von Taktposition 1 in T. 6, ebenso ist T. 8 rhythmisch gestaltet. Ein h1 in Vl. 1 und Fl. 1 (die 2. Stimmen begleiten im Terzabstand) umklammert die zweitaktige Einheit von T. 20 Taktposition 2. 2 bis T. 22 taktposition 2. 1 im 2. Teil des 2. Satzes. Dazwischengesetzt ist ein Sechzehnteltakt nach dem bekannten Muster mit den Tonhöhen von T. 9, aber in einer anderen Reihenfolge, und einer Triller-Punktierungseinheit nach dem Muster von T. 6 (dort gibt es übrigens auch eine Einrahmung einer zweitaktigen Einheit wie hier mit derselben rhythmischen Anordnung und dem „a“ als Klammer, aber in zwei verschiedenen Registern. Im 2. Teil des 3. Satzes stehen 3 Takte, in denen eine Punktierungseinheit wie die im 1. Takt des Satzes von der 1. Taktposition auf die 2. (dort mit einer vorangestellten 8el) und wieder zurück wechselt. Die Tonhöhen dieser Takte gehen eine Terz auf und ab, eine Abweichung nach unten stellt die 32stel mit dem Ton d2 in T. 22 dar. Rückbezüglich ist der Punktierungsrhythmus innerhalb eines Satzes im folgenden Beispiel verwendet. Vor einem Punktierungsrhythmus mit Triller des 2. Satzes von GS C7, wie er schon in T. 3 vorgekommen ist, ist ein Gang über eine Quarte mit Tonwiederholungen in den Vl. gestellt, die auch den Violonrhythmus [hN-4tel] aus T. 9, 11 und 12 wiederholen. Dieses Melodistück, das in T. 17 einsetzt, erinnert u. a. durch das Punktierungsmotiv mit 2/32steln entfernt an die T. 7 f.

In den T. 52 bis T. 54 des 4. Satzes von GS C8 sind Punktierungseinheiten wie die aus dem Abschnitt T. 14 ff. angeordnet, ohne die darunterliegenden längeren Notenwerte.

Punktierungen auf Taktposition 2 von T. 14 des 1. Satzes von GS C9 sind bei Fl. 1 und Vl. 2 zu erwähnen. Der dem H., der Vla. und dem Vne. gemeinsame Rhythmus [8el-punktierte 16tel und 32stel-4/8el] setzt sich in T. 19 und 21 in den Streichern fort und spielt noch einmal zu Beginn des 2. Teils eine größere Rolle. Die T. 48 bis 56 des 1. Satzes von GS C4 ähneln den T. 39 bis 43, doch die H. binden diesmal keine Töne über außer von T. 52 zu T. 53, wo sie das Punktierungsmotiv aus T. 32 und T. 49 wiederholen.

In den T. 90 f. im 2. Teil des 3. Satz von GS C4 greift Fl. 2 auf den Punktierungs-rhythmus der T. 31 f. und 37 f. der 1. Vl. zurück.

Die vom Triller-Punktierungsmotiv geprägten Takte sind ausgelassen, dafür beginnen die Tonleitertakte mit je einer Tonwiederholung einen Ton höher im Vergleich zu früher.

Punktierungsrhythmen findet man teilweise auch bei Kadenzen, die oft auch in Beziehung zueinander oder zu früheren Punktierungsrhythmen stehen. Deswegen werden sie teilweise als Schlussbildungsrhythmen bezeichnet. Im 2. Teil des 2. Satzes von GS C7 ist ein Punktierungs-rhythmus (in T. 21) vor einer Kadenz zu erwähnen mit Triole auf der Subdominante und Triller auf der Dominante, bei deren Tonika der punktierte Rhythmus noch einmal eingefügt wird.

Im 1. Satz von GS C8 ist über dem Basston h in T. 43 einer Kadenz ab T. 42 ein Triller über einer punktierten hN mit Vorschlagsnote gesetzt. Dieser kurze Binnenabschnitt endet auf Taktposition 1 von T. 44 mit unterschiedlichen Notenwerten in den einzelnen Stimmen. Am Ende von Teil 1 des 3. Satzes von GS C8 wiederholt sich die Kadenz der T. 7 f. mit kleinen Abhandlungen: Fl. 2 trillert nicht, das H. bekommt einen Punktie-

rungsrythmus und beide Vl. haben den Rhythmus der 2. Vl.

Im 3. Satz von GS C6 ist eine punktierte 4tel Teil einer Kadenz in den Fl. und H., während eine Punktierungseinheit mit Terz und Quinte in Vla. und Vne. zwischen einem Oktavsprung an das Schlussmotiv des 2. Satzes erinnert.

Eine punktierte hN steht ausnahmsweise nach einem Sprung im Bass bei einer Kadenzverlängerung bei KomZ C13 (1) nach einer Punktierungsfigur in den Vl.

Zwischen den Sätzen können Punktierungsfiguren auch eine Verbindung schaffen, wie nachfolgend dargestellt wird. Eine Abwandlung der Punktierungsfigur des 1. Satzes von GS C7 in T. 8 liegt der Umgebung wegen im 3. Satz ebenfalls in T. 8 vor.

Ein Punktierungsmotiv wird im 3. Satz von GS C8 ebenfalls wie im 1. Satz zweimal in einem Melodistück in den ersten 4 Takten eingesetzt, in Satz 1 an 1. Stelle des Taktes dieses zusammengehörigen Melodistücks (nicht am Satzanfang) im Gegensatz zu Satz 3 auf Taktposition 3, die eine erneute schwere Taktposition 1 erwarten lässt.

Bei der Verteilung der Punktierungseinheit vor der Sekunde nach oben und mit der Pause vor der Sekunde abwärts ist bei den T. 34 ff. der Auf- und Abwärtsbewegung der Melodie eine Verbindung zu den T. 2 und 3 des Satzanfangs innerhalb von GS C9 (1) anzunehmen. Im 1. Satz befindet sich etwas Ähnliches in den T. 13 ff. wie im 4. Satz (vgl. mit den T. 28 f.), wobei im Vergleich dazu der 1. Takt des Modells mit 4tel und punktierter 8el und 16tel im 1. Satz diminuiert in denselben Takten wie die 4/8el eingefügt erscheint.

Im 2. Satz von GS C4 entspricht die Punktierung in den Vl. in T. 37 der augmentierten Taktposition 1 von T. 17. Sie ist auch die einzige in diesem Takt. Eine weitere Punktierung bei diesen Notenwerten erscheint im vorletzten Takt, dazwischen spielen die Vl. Triolenketten in den T. 38 und 39. Die Quarte der T. 1 f. des 1. Satzes von GS C2 kommt sofort auf Taktposition 2. 2 des 1. Taktes des 2. Satzes als Punktierungseinheit nach. Ein Terzabgang befindet sich als Punktierungseinheit auf Taktposition 1 von T. 4 vor der Quarte in den Vl., beides wird hier mit zwei ausnotierten Vorschlagsnoten verschleift. Ähnliches wie im 2. Teil des 2. Satzes von GS C2 war im 1. Satz in den T. 12 f. bei Vla. und Vne. zu beobachten, die sich dort mit einem Punktierungsmotiv hervortaten. In der näheren Umgebung dieser Punktierungseinheiten befand sich eine weitere Ausprägung davon (siehe T 17 ff.). Im 3. Satz tritt eine bestimmte Punktierungsfigur in den T. 4 f. dreimal auf und zweimal im letzten der ersten 8 Takte. Die abwärts gehende Tonleiter in 16teln der Unterstimmen der Streicher in T. 4 trifft auf diese Punktierungen, und zwar ähnlich wie bei den T. 14 ff. des 1. Satzes, demgegenüber diminuiert. Eine Tonleiter, die auf eine Punktierung folgt, gab es übrigens in T. 20 im 1. Satz (in einer anderen Taktart) und eine weitere dort in den T. 104 f. Ein Wechsel zwischen Tonleitern in 8eln und 16teln in den T. 56 ff. des 1. Satzes entstand daraus als neues daraus abgeleitetes Prinzip. Ab dem Punktierungsmotiv von T. 4 bis inklusive T. 6 spielen im 3. Satz nur die Streicher. Der Punktierungsrhythmus ist in diesem Beispiel auch als Gegensatz zu dem lombardischen Rhythmus aufzufassen. Einige Takte des 2. Abschnitts des 3. Satzes von GS C2 zeichnen sich unter anderem durch einen großen Sprung aus, der wohl wie auch der in T. 16, Satz 2 im Vne. auf die T. 17 ff. des 1. Satzes zurückgeht, hier im 3. Satz allerdings ohne

Punktierung, doch in zweimaliger notengetreuer Wiederholung ohne Tonhöhenveränderung. Takt 12 ist im Prinzip T. 8 aus Satz 2. Den Oktavsprung gibt es diesmal nur in der Vla., nicht im Vne. Flöten und Vl. spielen das Punktierungsmotiv, die Fl. verdoppeln die Vl. eine Oktaven höher.

Eher Schlusscharakter verleihen die Punktierungsmotive den nachfolgend genannten Einheiten. Im 1. Satz von GS C7 wird ein Oktavsprung ab T. 4 viermal hintereinander ausgeführt mit einer Unterbrechung nach dem 1. Oktavsprung durch eine Pause und einen punktierten Rhythmus auf a2. Einen punktierten Rhythmus gab es schon einmal im Takt zuvor in größeren Notenwerten, mit dem die Vla. eine Oktave nach unten in die Lage des Vne. wechselt. Die dann ausgeführte melodische Linie der Vl. setzt auf der letzten 8el in T. 6 ein, so dass darin etwas vom Punktierungsmotiv erhalten bleibt, wenn man die im Vne. laufenden 4tel im Auge behält. Diese melodische Linie besteht aus aufwärtsgeführten mit Staccato bezeichneten Sekunden in den T. 7 und 9, also aus Tonleiterstufen, und dazwischen aus einem Punktierungsmotiv mit der Terz (T. 7) bzw. der Quinte des D-Dur-Dreiklangs (T. 10) als Zielton. Die Fl. spielen vorher und nachher dasselbe wie die Vl. Die H. setzen eine Taktposition vor ihrem Takt mit dem Punktierungsmotiv erneut ein und verstärken dieses. An diese und einige ruhige Takte schließt sich T. 26 als Zieltakt an mit einem neuen rhythmischen Motiv und mit einer Punktierungseinheit.

Im 2. Satz von GS C2 wird mit einem Triller und einem Punktierungsmotiv vor der letzten Note, das hier nicht zuerst vorkam, und einer Pause der 1. Teil in den Vl. und Fl. beschlossen.

Im 1. Satz von GS C4 gibt es eine Einheit mit Triller und Punktierung mit nachfolgenden 32steln in T. 120, kurz darauf schließen sich tonartlich angepasst die ehemaligen T. 39 ff. an. Bei der aufsteigenden Tonleiter der T. 24 Taktposition 2. 2 bis T. 26 Taktposition 1 des 3. Satzes von GS C4 kommen die Fl. eine Oktave über den Vl. hinzu. Die H. füllen die Mitte des 26. Takts mit einem Punktierungsschlussrhythmus aus, ebenso in T. 30 (die T. 27 bis 30 sind eine teilweise transponierte Wiederholung der T. 23 bis 26).

Zur markanten Schlussbildung sind Punktierungsfiguren ebenfalls geeignet. Auf einen Oktavsprung abwärts in Vl. 1 im letzten Takt des 1. Teils des 3. Satzes von GS C1 folgt der Ton d1 daraus noch einmal in Vl. 2, dazu kommt das Punktierungsmotiv dieses Satzes zweimal in den Fl. und in Vl. 2 auf den Taktposition 1 und 2. Klammer des 2. Teils des Trios beinhaltet T. 28 der Fl. im Menuett eine Oktave nach unten versetzt in Vl. 1, in Fl. 1 befindet sich dafür wie in Klammer 1 ein Oktavsprung und in Vl. 2 eine punktierte hN mit dem Ton g.

Im 1. Satz von GS C8 folgen in der Reprise in die Grundtonart A-Dur versetzt aufeinander die T. 29 bis zum Ende des 1. Teils mit einem Takt in 16teln mehr und einer punktierten hN in allen Stimmen im letzten Takt. Im 2. Satz weicht Vl. 2 in T. 12 und im letzten Takt des 1. Teils von ihren 8eln ab mit einer eingebauten punktierten 16tel. In diesen beiden Takten kommen Vla. und Vne. hinzu mit dem Rhythmus [Achtelpause-8el-4tel]. In T. 12 haben Vl. 1 und Vl. 2 ihre rhythmischen Verläufe von T. 7 getauscht. Die Melodieführung von Vl. 1 enthält bis auf die gerade erwähnte Stelle keine 4tel, dafür ist aber zu beobachten, dass mit dem lombardischen Rhythmus (viermal in den ersten beiden Takten) der 1. Satz begonnen wird und er mit 4 Punktierungseinheiten mit nachgestellten

kurzen Notenwerten (4 davon in 3 Takten) zu Ende geht. Eine Triller-einheit mit Punktierung und nachgestellten kürzeren Notenwerten füllt den letzten von 4 Takten im Forte im 2. Teil des Satzes, bevor in T. 21 das frühere Piano zurückkehrt.

Bei HZAN La 170 Bü 470 (1) lautet der Punktierungsrhythmus am Ende: [8el-pkt. 16tel-32stel-4tel] als Ende der Teile.

Anfänge können ebenfalls von Punktierungsrhythmen gekennzeichnet sein. Ein Punktierungsmotiv mit Triller ist Teil der 1. beiden Takte des 1. Satzes von GS C1. Taktposition 1 wird im 1. Teil des Menuetts besonders betont durch ein Punktierungsmotiv in den Fl., zuerst im Sext-, dann im Terzabstand, und durch den Einsatz aller Instrumente mit einer 4tel mit dem Grundton "g".

Viola und Vne. steigen im 1. Satz von GS C2 in T. 106 in die Überleitung zur Reprise ein und setzen ihre Bewegung während der Reprise ab T. 107 erst mit einer weiteren Punktierungseinheit und dann ab Taktposition 2 mit verschiedenen 8eln fort.

Auf Taktposition 3 der T. 1 f. des 3. Satzes von GS C8 sind punktierte 8el zu finden, die jenseits des lombardischen Rhythmus im 1. Satz noch nicht vorkamen und im Folgenden als rhythmische Einheit mehrfach aufeinanderfolgend eingesetzt werden in den T. 9 bis 12.

Im 1. Satz von GS C9 gibt es durch die auftaktig wirkende 16tel, die auf die Punktierung folgt, den Schwung verstärkende Punktierungen im Vne. (in den T. 1 ff.. auch im H. zur nächsten Taktposition 1 hin, in T. 6 gibt es eine andere Punktierungsfigur in Fl. 2 und dem Vne. auf Taktposition 1). Eine Einheit aus punktierter 8el und 16tel gibt den Auftakt für 3 Takte des Abschnitts der T. 35 bis 40. Dazwischen findet in den Fl. und Vl. abwech-

seind eine Sekundbewegung aufwärts und eine abwärts statt.

GS C10 (1) beginnt mit dem Rhythmus einer einfachen Punktierung.

Im 2. Satz kommen vereinzelte Punktierungen vor wie die, mit denen Satz 1 begonnen wurde. Wieder gibt es einzelne Punktierungen im 3. Satz, diesmal auch als das typische Triller-Punktierungsmotiv u. a. in zwei aufeinanderfolgenden Takten, und wie schon bekannt in den T. 12 und 14.

Der 4. Satz weist wieder das für diese Sinfonie typische Punktierungsmotiv des Anfangs auf.

Ein Punktierungsmotiv steht bei GS C16 (1) am Anfang auf der 2. Hälfte der 1. Taktposition.

Eine Punktierung ist als 1. Einheit des Motivs mit der rhythmischen Folge [pkt. 8el-2/32stel-4/8el] bei GS C28 unter anderem an den Anfang gesetzt in T. 3, und T. 4 setzt diesen dann mit 8eln fort, die T. 3 und 4 ergeben also zusammen das Motiv mit der rhythmischen Folge [pkt. 8el-2/32stel-4/8el].

Verschiedene Punktierungsmotive wie das "typische" sowie die "einfache" Punktierung (s.o.) werden im folgenden Textabschnitt in ihrem jeweiligen Zusammenhang vorgestellt. Sie werden unabhängig voneinander verwendet, manchmal aber auch im selben Satz in voneinander unterschiedener Weise. Im 1. Satz von KomZ C20 spielt Vl. 2 ab T. 31 das typische Punktierungsmotiv, dabei ist die Vl. 1-Linie in diesem Abschnitt stark pausendurchsetzt, mit Tonsprüngen und Halbtriller. In genau umgekehrter Form, in der dieses typische Punktierungsmotiv für gewöhnlich vorkommt, ist es bei GS C20 (1) beispielsweise im vorletzten Takt in der Fl. und in den Vl. anzutreffen, nämlich: [2/32stel-pkt. 8el].

Der Themenbeginn von EU (1) weist häufige Wiederholungen dieser rhythmisch-melodischen Einheit auf, das Triller-Punktierungsmotiv

erscheint öfter. Im 2. Satz schließt das Punktierungsmotiv den 1. Abschnitt der T. 1 bis 7 ab in T. 7.

Der Punktierungsrhythmus ist Teil des Marschrhythmus von FUI / ZL (1). Dieser Satz weist die eher ungewöhnliche Figur [8el-16tel-Sechzehntelpause] auf.

Bei HR 362 (1) gibt es das typische Punktierungsmotiv ohne Triller, dazu kommen Oktaven in 16teln und später in 8eln nun in Vl. 2.

Der einfache Punktierungsrhythmus ist hier als einzelner Takt eingebracht (z. B. in T. 166) und im folgenden Halbzirkel. Der 3. Satz beginnt mit der gleichen Punktierungsfigur wie bei GS C10 (1) auf der 3. Taktposition des 1. Takts. Die typische Punktierungsfigur wird im 4. Satz oft umgedreht im Sinn des lombardischen Rhythmus. Der normalerweise vereinzelt vorzufindene einfache Punktierungsrhythmus tritt hier in kurzem Abstand ab T. 112 ein paar Mal aufeinanderfolgend auf, was weniger typisch wirkt für Zach und eventuell als ein Anzeichen für den Komponisten Sandel anzusehen ist, der inzwischen als der Komponist dieser Sinfonie gilt. Bei der Namenszuschreibung im Manuskript wurde der Name „Zach“ durch den Namen „Sandel“ ersetzt¹⁰⁹.

109 Dies ergibt die Suchanzeige bei „Zach, Jan“ bei RISM: Siehe Musikalienverzeichnis und siehe Fußnote 717 des Einführungsteils für die URL-Adresse für die Suchanfrage. Der außerdem als Vergleichskomponist aufgrund nicht eindeutiger Zuschreibung in Betracht kommende G. Benda oder auch F. Benda im Querverweis einer Abschrift mit einem anderen Werk wird in dieser Hinsicht in dieser Dissertation nicht näher erwähnt, weil die dazugehörigen Datensätze bei RISM vor der Abfassung noch nicht vorlagen. Hier sieht der Fall allerdings so aus, dass es sich bei G. Benda „[mutmaßlich]“ um den tatsächlichen Komponisten handelt (vgl. RISM-Id-Nr. 1001035480), da eine weitere Abschrift ebenfalls Benda als den eigentlichen Komponisten ausweist (vgl. RISM-Id-Nr. 250001665). Auch eine neu dazugekommene Klavierbearbeitung von KomZ C14 wurde nicht mehr berücksichtigt (vgl. RISM-Id-Nr. 220037288). Ebenfalls nicht mehr berücksichtigt wurde eine weitere vollständige Fassung von KomZ C18 (vgl. RISM-Id-Nr. 603000482).

Es stellt sich die Frage, ob vielleicht Zach die erwähnte eher rare Verwendung der einfachen Punktierungen bewusst als Merkmal für sein Idiom gewählt hat.

Bei GS C14 (1) verwendet Zach eine Triole als Anlehnung an das dort enthaltene Punktierungsmotiv, weil 2 Sechzehnteltriolen, die auf eine Vierergruppe von 16teln folgen, die Folge von 2 Kürzen auf 1 Länge wiederholt, wie sie innerhalb eines Punktierungsrhythmus auch gegeben ist. "Normale" Punktierungen, wie sie schon in früheren Stücken beschrieben wurden, befinden sich in den T. 43 f. über einer hN. Wieder tritt sie auf in T. 53 in der 1. Hd. des Cb., und in T. 54 tritt wieder das "typische" Punktierungsmotiv auf. Der 2. Satz beginnt mit dem Punktierungsmotiv, wie es in Satz 1 oft vorhanden ist. Der 2. Satz enthält auch einzelne „normale“ Punktierungen: in T. 19 in der r. Hd. des Cb., und in T. 28 in den Vl. Im 3. Satz stehen teilweise Legatobögen bei den Punktierungen, die kürzer als die früheren einfachen Punktierungen ausfallen, hier nehmen sie 2 Drittel des Takts ein. Die Punktierungsfigur steht dann auch mit Triller, Duodezimsprung und durchlaufenden 8eln in allen Streichern neben Triolen. Das Punktierungsmotiv tritt im 4. Satz oft auf in den Vl., nun fast jedes Mal mit Triller versehen.

Im 2. Satz von HZAN La 170 Bü 470 erscheint das nicht-ganztaktige "einfache" Punktierungsmotiv oft (teils als Wiederschlag), in Satz 3 erscheint dieses Motiv zwei- bis dreimal unmittelbar hintereinander, aber nicht als Wiederschlag. Der 3. Teil des 3. Satzes weist am Schluss ebenfalls wieder ein Punktierungsmotiv auf.

Ein Punktierungsmotiv in Vla. und Vlc. leitet bei MMm (1) vom 1. Vierer zur Fortsetzung mit etwas Neuem über. Im 2. Satz stellen zusammenklingende Septime und Punktierungsfigur zusammen 2 Takte, d. h. der 1. Takt

beginnt mit der Septime und der 2. T. mit der Punktierungsfigur. Es folgen mehrere Zweier mit dem Schluss-Punktierungsrhythmus: [8el-pkt. 16tel-32stel-4tel]. Sie wirken kurz und entschlossen, aber nicht melodios, sondern kurzatmig. Eine Oktave im Punktierungsrhythmus erscheint im 3. Satz dreimal hintereinander.

Dreimal hintereinander erscheint auch die Folge [8el-pkt. 8el-16tel] im Satz RH Ms 823 (3).

RH Ms 824 (2) enthält die typische Punktierungsfigur [pkt. 8el und 2/32stel], vorher stehen Punktierungen im Gegensatz zum lombardischen Rhythmus – Vla. und Vlc. spielen ebenfalls Punktierungsrhythmen: zweimal innerhalb der Oktave. Die "normale" Punktierung erscheint hier wieder vereinzelt wie schon bekannt (siehe T. 42).

In der Partita Pastorale kommen Punktierungen vergleichsweise häufig vor, und das in verschiedenen Notenwerten, auch zur Schlussbildung (für ein hierfür typisches Modell siehe T. 64 bis 65 Taktposition 1 bzw. T. 65 und 66). Bei Satz 3 ist die Verwendung zweier Triller bei zwei verschiedenen Punktierungsrhythmen zur Bildung eines Taktgruppenendes erwähnenswert in den T. 7 und 8. In Satz 2 findet man das Gleiche mit nur einer Punktierungsfigur in T. 7 vor, ebenso in Satz 3 in T. 16. Vor dem Trio ist dies auch einmal so, dass 2 Triller und 2 Punktierungseinheiten innerhalb von 2 Takten erscheinen. Im vorletzten Takt davon steht das Punktierungsmotiv am Satzende wie in Satz 1. In Satz 2 gibt es ähnliche Taktgruppen mit Punktierungen wie in Satz 1, in Satz 2 erscheinen Punktierungen und die umgekehrte Anordnung von deren Bestandteilen als lombardischer Rhythmus, im Trio außerdem am Anfang einer Tonleiter (vgl. Satz 1). Bei Satz 4 ist die Initialwirkung des typischen Punktierungsmotivs bemerkenswert (punktierte 8el mit Vorschlagsnoten, Triller, 2/32stel mit

anschließender 8el), das sequenziert an späterer Stelle wiederholt wird. Einfache Punktierungen werden bei GS C24 / RH Ms 826 (1) ausgiebig genutzt. Zunächst erscheint eine einfache Punktierung am Ende eines bestimmten Abschnitts. Die Punktierungen werden dann aneinander gereiht, der letzte Takt entspricht einer punktierten hN.

Die Punktierungen bei Schlussbildungen bei KomZ C18 (2) werden dort erklärt, Punktierungstakte beginnen aber auch ein sequenzielles Teilstück. Der erste viertaktige Abschnitt des 1. Satzes von RH Ms 886 beginnt mit 2 Punktierungen (in den T. 1 und 3). Der Schlusssrhythmus ist auch mit Punktierungen gemischt (d.h. der letzte Takt von Teil 1 und von Teil 2). Bei WWW (1) erscheint der einfache Punktierungsrhythmus häufig, aber in vergleichsweise kurzen Notenwerten, so dass mehrere davon hintereinander erscheinen können. Die Punktierungen des 2. Satzes stellen eine Beziehung zu Satz 1 her. Ein im Punktierungsrhythmus gesetzter Oktavsprung aufwärts im 2. Satz wird wieder aufgenommen. Einfache punktierte 8el gibt es auch einmal in Vl. 2. Die Punktierungsfigur [pkt. 8el-16tel] erscheint im 3. Satz zweimal im vorletzten Takt (im Trio). Die Punktierung daraus wird in Satz 4 mehrmals hintereinandergesetzt und erscheint zuerst in einem einzelnen Takt (mit dem Charakter Presto). Der Oktavsprung ist wieder mit und ohne Punktierung enthalten, vor allem in Vla. und Vlc.

Einige Punktierungen und Vorschlagsnoten gibt es bei ZL (1) zu je einer punktierten 8el in einem Takt, z. B. T. 15. Mit Punktierungen gespielt wird in den T. 132 bis 134, wo eine Abschwächung ihrer klanglichen Schärfe durch die Abwechslung mit der Figur [16tel-2/32stel] erreicht wird, und das schon vorher im Cb., bei dem einige Male dieser Wechsel

stattfindet. Kleine Punktierungen sind auch bei ZL (2) zu finden in Form von zweimal einer punktierten 16tel in je einem Takt und der Triller-Punktierungsfigur (3 Triller-Punktierungsfiguren befinden sich z. B. im vorletzten Takt im Cb.), wie sie im Cb. vorkommen, und Takte mit 4teln in der 1. Hd. des Cb., aber auch ausnahmsweise in der r. Hd. Eine Triller-Punktierungsfigur ist auch bei ZL (3) als Teil des abwechslungsreichen Satzbeginns zu sehen. Jedem dieser Anfangstakte ist eine 8el als Initialnote vorangestellt, in T. 6 wird diese in die rhythmisch diminuierte Quinte aus T. 4 umgewandelt (also in 16tel).

Vereinzelte Punktierungen gibt es bei KES (1) in den T. 19 und 21 in der Form einer punktierten 8el mit nachfolgendem Triller. Im 3. Satz kommt die punktierte 8el einmal in T. 2 vor in den Vl.

GS C18 enthält im 1. Satz u. a. die „typische“ Punktierungsfigur, auch einmal eine punktierte 16tel. Die Punktierungsfigur ist als Teil des Abwechslungsreichtums für das Vlc. zu sehen. Im 2. Satz erscheint die typische punktierungsfigur auch wieder, teils mit Trillern, und zwar auch in H. 1 (was bisher noch nicht zu beobachten war), und teils mit Legatobogen. Daneben erscheinen im 2. Satz vereinzelte und verdoppelte punktierte Figuren aus 16teln. Der 3. Satz enthält auch die Triller-Punktierungsfigur.

Eine punktierte 8el erscheint bei GS C11 (1) als Teil des Beginns, der aus der dreimaligen Folge desselben Takts besteht. Sofort nach einer weiteren Punktierungsfigur in den Vl. in T. 7 trillern die H. über Stufe V/V vor V, danach wieder die Vl. Dies geschieht bei einer Punktierungsfigur mit nachfolgenden 16teln statt der üblichen 32stel. Das typische Punktierungsmotiv erscheint auch aneinandergereiht in den T. 22 f. und 25 und punktierte 4tel

nach großen Sprüngen ab T. 8. Ab der Punktierungsreihe fällt eine Folge gleichmäßiger Notenwerte auf. Das typische Punktierungsmotiv ohne Triller erscheint in T. 57.

Im 2. Teil von KomZ C15 erscheint der lombardische Rhythmus immer noch ausgedehnt, aber in Teil 1 im Vergleich zu früher haben die Punktierungen (hier nun auch aneinandergereiht) zugenommen, vereinzelt mit Trillern.

Als etwas Neues im 1. Teil von KomZ C9 (1), d.h. an dieser Stelle noch vor dessen Ende, dessen 2. Hälfte, treten Punktierungen und Terzen als Teil eines Verlaufs in 16teln auf: [pkt. 8el-2/32stel-2/8el-4/16tel-4/16tel]. Auch das typische Punktierungsmotiv tritt bei KomZ C9 (2) auf, teils mit Trillern.

Bei KomZ C15 (1) wird die Punktierung aus den ersten 4 Takten wieder aufge-griffen, sequenziert und die diminuiert. Bei einer etwas späteren Wiederholung des Anfangs bleibt das neue Punktierungsmodell dabei erhalten, gegenwärtig in Vla. und Vlc. Das Ende eines ersten längeren Abschnitts wird in diesem Satz mit einem neuen Punktierungsmotivtakt mit zwei punktierten 8eln in den Bläsern, in Vla. und Vlc. gestaltet.

Die pkt. 8el wird beibehalten, punktiert war anfangs auch eine 8el gewesen in T. 1. Das typische Triller-Punktierungsmotiv wird wenig später noch mehr genutzt. Eine punktierte 4tel wird bei KomZ C15 (1) zur zeitlichen Dehnung (u.a.) genutzt. Innerhalb der letzten Takte des 1. Teils ist T. 36 mit einfachem Punktierungsrhythmus zu nennen.

Bei GS C11 (2) befinden sich Punktierungsmotive vor einem Oktavsprung jeweils (eher noch am Anfang), zuerst erscheint das Punktierungsmotiv mit Legatobogen.

Im 3. Satz von KomZ C15 tritt im Trio eine Punktierungsfigur auf, die nicht im Menuett vorkommt. Dabei handelt es sich auch um eine lange Punktierung (die Punktierung einer 4tel), wie sie auch im 1. Satz vorhanden war. Das typische Triller-Punktierungsmotiv ist ebenfalls einmal im 4. Satz von KomZ C15 wieder enthalten. Die 2. Hälfte von KomZ C15 (4) enthält wieder ein Punktierungsmotiv, aber wieder ein anderes, das auch schon am Ende des 1. Teils aufgetreten ist.

KomZ C22 (1) setzt sich teils aus punktierten 4teln in den Bläsern zusammen und gleichmäßiger Rhythmik, was auf ein spätbarockes Konzert hindeutet. Neu in T. 29 in der Begleitung ist das Triller-Punktierungsmotiv. Die T. 77 und 79 beinhalten in Vl. 1 ebenfalls das Triller-Punktierungsmotiv, in Vl. 2 besteht in T. 78 die hier schon bekannte rhythmische Mischung aus T. 29, T. 79 besteht bei ihr nur aus Dreiklängen. Das Triller-Punktierungsmotiv erscheint in Kl. 1 nach 4 Takten Pause vor einem erneuten Themeneinsatz. Bei KomZ C22 (2) erscheint einmal die typische Punktierungsfigur und ein Triller sofort hinterher in T. 9.

Eine einfache punktierte 8el ist auch einige Male zugegen in den T. 3, 5, 12, 16, 25 und 27. Als Einser- und als Zweierkonstruktion wird das Triller-Punktierungsmotiv bei KomZ C22 (3) verwendet. Bei KomZ C22 (4) erscheint die typische Punktierungsfigur wieder zweimal (mit dem rhythmisch gleichen Aufbau). Andere Punktierungen gibt es in den T. 11 f. von 13 Takten dieses Satzes.

Dort erscheinen drei punktierte 8el hintereinander und zweimal die punktierte 16tel. KomZ C22 (5) enthält das Triller-Punktierungsmotiv in der Solo-Vl., zugleich befindet sich ein Triller auf einer Viertelnote in den H. in T. 7. In den T. 9 bis 12 befinden sich längere Punktierungen in der Solo-Vl., nämlich punktierte 4tel. Eine Vermittlung zwischen langen Punktie-

runen und der typischen Punktierungsfigur durch den Fanfarenrhythmus geschieht dadurch, dass der Fanfarenrhythmus zwischen solche Takte, die in der Solo-Vl. mit punktierter 4tel oder punktierter 8el mit nachfolgenden 32steln erscheinen, gesetzt ist (siehe T. 8). Eine Sextole und das Triller-Punktierungsmotiv erscheint vor der Reprise in zwei verschiedenen Takten. Es erscheint zweimal hintereinander bei KomZ C22 (6. 2) im Vlc., einmal dabei in der Solo-Vl. und im Vlc. zugleich. Teil 2 von KomZ C22 (7) bringt eine weitere bestimmte Eingangsmotivik hervor mit dem typischen Punktierungsmotiv, wie es im vorherigen Satz vorhanden war. Das Punktierungsmotiv kommt ein- bis zweimal pro Takt in verschiedenen Instrumenten vor.

Eines der rhythmischen Elemente des Menuettsatzes von KomZ C3 ist das typische Punktierungsmotiv mit anschließender 8el mit Legatobogen. Im 1. Teil hat Vl. 2 statt des Punktierungsmotivs der 1. Vl. die Folge [4tel-8el] in den T. 2 bis 4. In Teil 1 geht Vl. 2 also nicht parallel rhythmisch mit Vl. 1. Im Trio erscheint das Punktierungsmotiv mit Triller nun mit umgestellter 8el, die jetzt vorangestellt ist, zweimal hintereinander (d. h. in 2 Takten) im 1. Teil (vorher erschien es gleich dreimal).

Das "typische" Punktierungsmotiv aus punktierter 8el und 2/32steln erscheint bei GS C12 (1), ebenfalls zu Beginn mit Wiederholung.

Eher selten im Satz sind Figuren aus 32steln sowie die Triole in 16teln. Zwei einfache punktierte 16tel in T. 8 stehen dem lombardischen Rhythmus gegenüber, der auch zweimal erscheint (erst in T. 13). Kleine Elemente stiften hier den Zusammenhalt. Punktierungen ragen bei GS C12 (3. 1) aus den 4teln und 8eln hervor, erst als 4tel und am Ende als 8el, Legatobögen gibt es bei den punktierten 4teln. Die T. 6 f. des Trios mit lombardischem Rhythmus beinhalten in T. 7 eine einfache punktierte 8el.

Das Thema von GS C21 (1) endet mit einem Punktierungsmotiv, einem typischen Schlussmotiv. Eine Punktierung mit Tritonussprung mit verminderter Quinte kommt vor, und das Punktierungsmotiv wird ebenfalls kombiniert mit dem lombardischen Rhythmus in kurzer Aufeinanderfolge. Vor einer Themenwiederholung spielt das typische Punktierungsmotiv [pkt. 8el-2/32stel] und eine Tonleiter in 32steln im Forte sowie gebrochene Dreiklänge in 16teln, die zuletzt genannten 2 Merkmale zusammen nur in T. 39, vorher treten sie unabhängig voneinander auf, eine konstituierende Rolle. Der Abschnitt vor der Themenwiederholung endete mit dem Punktierungsmotiv des Themenabschlusses. Die Fl. zeichnet sich nicht nur, aber am auffälligsten, durch mehrere Punktierungen aus und in T. 53 durch Triller über jeder der 4 Punktierungen und zusätzlich über der ersten 16tel. Das typische Punktierungsmotiv erscheint im Folgenden wiederholt in der Fl. und den Vl., von T. 71 bis 74 immer im Wechsel dieser Instrumentengruppen. Das Punktierungsschlussmotiv in der Fl. ist nicht für bestimmte Instrumente geschrieben. Es erscheinen in den T. 108 f. zwei gleichmäßige Notenwerte, einer mit Triller, und der Punktierungsrhythmus. Beides beendet auch den Abschnitt, der bis T. 137 andauert. Es folgt ein Abschnitt mit dem Punktierungsmotiv [pkt. 8el- 2/32stel] (was nicht neu ist). Er wirkt wie ein 2. Thema. Die andernorts erwähnten 2 Oktavsprünge in Vla. und Vne. sind hier auch wieder vorhanden. Vor der Wiederholung des Abschnitts mit den Punktierungen und Trillerhäufungen in der Fl. gibt es noch zwei weitere solche Schlussmotive. Bei GS C21 (2) kommt ein weiteres Punktierungsmotiv dazu, dieses an 1. Stelle vor allem in den T. 1 bis 3, 6 bis 8 und 30 bis 32 sowie 52 bis 54, dazwischen erscheint in einem Abschnitt das [pkt. 8el-2/32stel]-Motiv (und der lombardische Rhythmus).

Die Punktierungen sind bei GS C19 stark ausgeprägt, auch Figurationen, die an den lombardischen Rhythmus erinnern (siehe T. 32).

Teil 1 des 3. Satzes von GS C21 enthält die punktierte 4tel mit zwei nachfolgenden 16teln öfter.

Manchmal treten Punktierungsrhythmen bei KomZ C24 (1) auf, aber nicht am Ende.

Bei GS C22 (1) erscheint in T. 8 die Tonika als punktierte Note, nachdem in den T. 6 und 7 schon Subdominante und Dominante erklingen waren.

Die Punktierungsfiguren der T. 18 bis 20 gehen mit den T. 21 ff. in die Figur einer punktierten 8el mit nachfolgenden 2/32steln über.

Das Triller-Punktierungsmotiv am Ende des Abschnitts vor dem Thema in T. 28 beginnt auch einen Abschnitt nach dem Thema, schon in T. 36 (im letzten Thementakt) auf der 2. Takthälfte. Punktierungen und der Rhythmus [8el-Achtel-pause] sind hier auch anzutreffen. Besonders fällt die Stelle der T. 40 f. auf, weil T. 40 mit einer Achtelpause endet und T. 41 mit einer Achelpause beginnt. An dieser Stelle treffen Punktierungen, ein anderer Rhythmus und Pausen zusammen. Die T. 59 und 61 von GS C22 (1) sind hingegen von Punktierungen geprägt. Ein Teil der Melodik der Partita Pastorale ist ebenfalls mit Punktierungen und 32steln rhythmisiert wiederzufinden. Die T. 123 f. enthalten insbesondere den lombardischen Rhythmus und eine Punktierung (in der Ob bzw. den Vl.). Ein bestimmtes Punktierungsmotiv, das im Wechsel mit Akkorden auftritt, beendet auch den Abschnitt. Einige Punktierungen (u. a. punktierte 16tel) sind auch bei GS C22 (2) enthalten. Im 3. Satz sind Punktierungen auch motivisch als eine häufiger gleichartig verwendete Figur zu nennen. Die punktierte 4tel erscheint in der Regel mit nachfolgenden 2/16teln.

Die Punktierungsfigur [pkt. 8el-2/32stel] bei KomZ C19 (2) ist schon im 1. Satz vorhanden (in T. 5, 7, 14 und 16 in den Vl. und in T. 20 in Vl. 1 sowie in T. 40 in Vl. 2 und in den T. 45 und 47 wieder in beiden Vl.).

Sie beginnt den 2. Satz und kommt auch im Folgenden häufiger vor, ebenso wie die Figur [8el-2/16tel], hier im Dreiertakt (in Satz 1 war in jedem Teil nur ein Takt so gestaltet). Im 4. Satz findet man die umgedrehte Punktierungsfigur (im Vergleich zur sonst üblichen) in T. 3 und in T. 5: [2/32stel-punktierte 8el], was es auch vereinzelt bei GS C20 (1) gibt.

Außerdem ist im 4. Satz wieder ein bestimmter Rhythmus mit Punktierung, den Zach an verschiedenen Stellen verwendet, notiert und auf den noch zurückzukommen ist. Der Rhythmus einer punktierten hN mit nachfolgenden 2/8eln tritt bei KomZ C4 (1) hervor, und zwar immer zweimal mit anschließendem Triller über einer gN, wozu Vl. 2 eine kontrapunktische Bewegung vorträgt.

Der Satz KomZ C3 (1) endet mit punktierten 4teln in allen Stimmen. Punktierungen kommen im 2. Teil häufiger vor, und zwar u. a. wieder als punktierte 4tel (vgl. mit Satz 1 von KomZ C4) und als punktierte 8el (immer zwei punktierte 8el hintereinander in einem Takt: bei den Pausetakten von Vla. und Vne.). Die punktierte 4tel ist übrigens auch ab und zu auf einer von beiden oder auf beiden Takthälften zu finden bei KomZ C3 (2). Satz 1 und 2 scheinen in Beziehung zueinander komponiert worden zu sein in dieser Hinsicht, weil dies beabsichtigt aussieht. Außer einer punktierten 4tel findet man im 2. Satz auch die punktierte 8el wieder, was vermutlich in Beziehung zueinander komponiert wurde.

Einzelne punktierte 4tel finden sich auch wieder bei KomZ C3 (3), z. B. im letzten Takt (was sonst nicht ständig vorkommt).

Punktierungen und Synkopen spielen bei KomZ C14 (1) eine Rolle.

Vor allem Vl. 1 ist unter anderem von der typischen Punktierungsfigur einer punktierten 8el mit nachfolgenden 2/32steln geprägt im Menuett von KomZ C14. Diese Punktierungsfigur erscheint zunächst nur in Vl. 1 in Teil 1 des Menuetts, in Teil 2 einmal zusammen mit Vl. 2, und im Trio erscheint sie in zwei aufeinanderfolgenden Takten nach einer (Impuls-) 8el beider Vl., bisher war die den Takt vervollständigende 8el nachgestellt. Neu ist an dieser Stelle der Triller über der punktierten Note. Für die den Takt vervollständigende 8el von KomZ C14 (3) bei den Punktierungen ist jedes Mal eine Ausführung im Staccato vorgeschlagen in der Ausgabe 5Sinf.

Das Punktierungsmotiv von KomZ C5 (1) lässt sich vergleichen mit dem der vorigen Sinfonie. Bei KomZ C14 (1) war ein anderes Punktierungsmotiv auch nach Vorhalten in T. 4 gesetzt. Von dem gleichen Punktierungsmotiv wie dem bei KomZ C5 (1) ist auch KomZ C14 geprägt.

Dieses Motiv erscheint zweimal hintereinander im selben Takt, dann wieder ein Vorhalt in 8eln (der demjenigen von KomZ C14, Satz 1 gleicht). Später gibt es auch einfache punktierte Achtelnoten (in den T. 8 f.) – nur dort; wie üblich treten punktierte 8el mit angehängter 16tel nur vereinzelt auf, nicht so wie der Rhythmus [pkt. 8el-2/32stel]. Der Vorteil für die Ausführenden bei der zuletzt genannten Figur, wenn sie mit einem Trillern versehen ist, dass der Nachschlag hier ausnotiert ist.

In Satz 3 von GS C17 erscheint eine Punktierungsfigur nach den T. 41 f. mit Wiederholung, die unter Dissonanzen erwähnt werden, erstmals in T. 45, dann wird diese Punktierungsfigur genauso wiederholt im vorletzten Takt des 1. Teils (inklusive Auftakt), wie in Satz 1 und in Satz 2 (beides teilweise) in Kombination mit zwei anschließenden gleichen Notenwerten (hier wieder wie in Satz 1 in 8eln). Im 2. Teil wird dieses Punktierungs-

motiv wieder so verwendet: In T. 117 und im vorletzten Takt vor dem kurzen Finalteil, hier als Wiederholung von T. 133 (der vorletzte Takt ist T. 135). So findet hier eine Taktgruppenerweiterung durch eine Einschnittswiederholung statt. Das Punktierungsmotiv [pkt. 8el mit Triller und 32steln] steht in den T. 59, 61, 63, 65, 67 und 68 in der r. Hd. des Cb. und diminuiert in den T. 71 f., nach der vorher genannten Punktierung im vorletzten Takt des 1. Teils erfolgt das lombardische Gegenstück im 2. Teil, gleich in dessen 1. Takt 53 sowie in den T. 54, 55 und 57, was auch an die Umdrehung eines Rhythmus erinnert, der gegen Ende von Satz 1 erscheint. Bei KomZ C23 (1) beginnt ein neuer Viererabschnitt nach dem Thema der ersten 6 Takte mit einer einfachen punktierten 8el mit nachfolgender 16tel und endet mit einem Triller-Punktierungsmotiv [pkt. 8el-2/32stel] (auch auf der 1. Takthälfte wie das andere Punktierungsmotiv), worauf eine 8el und eine Achtelpause folgt. Nach Triolentakten und zwei weiteren Takten findet die Wiederholung des "Punktierungsvierers" statt. Bei einer erneuten Wiederholung sind die letzten Takte davon anders gestaltet. In einer Zusammenstellung mit dem lombardischen Rhythmus steht bei KomZ C23 (1) die Punktierung zuerst. Später, in T. 54, gibt es auch eine einzelne Punktierung, die wiederum auf eine bestimmte Verwendung einzelner Punktierungen hindeutet. Im 2. Satz gilt dies auch für die Verwendung der einfachen punktierten 16tel über 2 Takte hintereinander in den T. 19 f., 41 f. und 45 f., aber in Satz 2 erscheinen sie nie einzeln, sondern nur sequenziert (d. h. einmal pro Takt).

Bei SeiSon II, 1 ist die Figur [pkt. 16tel-2/64stel] häufig. Im Vergleich zur sonst häufigen Form erscheint sie diminuiert. SeiSon II, 1 weist auch einfache Punktierungen auf (vgl. mit SeiSon I, 1 und mit der vorherigen Analyse des Flötenkonzerts): in einzelnen oder rhythmisch sequenzierten

Takten, d.h. in einzelnen oder einmal sequenzierten Takten.

Bemerkenswert viele "typische" Punktierungsfiguren sind hier enthalten.

Diese Punktierungsfigur ist ebenfalls schon wieder anzutreffen bei SeiSon II, 2 in den T. 1 und 2.

Bei SeiSon II, 3 beendet diese Figur den 1. Teil.

In Teil 2 von SeiSon III, 1 tritt sie einige Takte nach Beginn einmal auf.

Die Figur einer punktierten 16tel mit nachfolgender 32stel tritt bei SeiSon III, 2 einzeln und, was ungewöhnlich (aber nicht nur hier so) ist: zweimal hintereinander im Notenbild in derselben Figur auf.

Der 1. Satz von SeiSon IV ist wieder ein Beispiel für die Verwendung einer einfachen Punktierung als vereinzelt vorkommendes Element (in T. 7). Im 2. Satz ist dies anders: Im selben Takt erscheint im 1. Menuett eine einfache Punktierung zweimal und auch dies in zwei bis drei zusammengehörigen Takten, im 3. Satz (Allegro) auch zwei- bis dreimal hintereinander und in zwei zusammengehörigen Takten (siehe Beginn, 2. Oberstimme).

Einzelne Punktierungen sind ebenfalls bei SeiSon V, 2 enthalten, teilweise auch einmal sequenziert, entweder als punktierte 8el und 2/32stel oder als punktierte 16tel mit nachfolgender 32stel. Diese Elemente sind seit dem Thema (T. 1) im Satz enthalten.

Bei GS C28 (1) steht die „typische Punktierungsfigur“ in T. 3, also noch relativ weit am Anfang, und später auch in aufeinanderfolgenden Taktgruppen. Im 2. Satz von B.S.p.C. erinnert die Folge [8el-pkt. 16tel-32stel-2/8el] an den Fanfaren-rhythmus aus Satz 1. Die Figur [pkt. 8el-2/32stel] erscheint hier mit und ohne Triller. Im 1. Satz kam sie mit einer 16tel weniger und seltener als die typische Punktierungsfigur vor. Im 4. Satz wird eine chromatische Durchgangsnote auf betonter Taktposition als punktierte

8el im 2. Takt des 2. Teils gesetzt. Der Rhythmus [8el-2/16tel] ist in T. 1 von Teil 2 anzutreffen und in T. 2 von Teil 2 der Punktierungsrhythmus als kurze Wechselnotenbewegung.

Bei Don.S.p.C. (2) gibt es wieder den Gegensatz von lombardischem Rhythmus und Punktierung, und später, in T. 5 mehrere Punktierungen in einem Takt. Diese bestehen aus zwei punktierten 16teln und zwei punktierten 8eln. Teil 2 beginnt wieder so wie Teil 1.

Eine Punktierungsfigur [pkt. 8el-2/32stel] ist bei KomZ C26 (1) erstmals in den T. 2 und 4 vorhanden, dann wieder an der chromatischen Stelle in T. 12 mit zusätzlichem Triller. Sie wird auch im weiteren Satzverlauf immer wieder wiederholt, z. B. im Cb. in den T. 42 und 43, oder als Einwurf (mit Auftaktmotiv übrigens) in den Vl. und im Cb. in T. 49.

Einfache Punktierungen gibt es auch einige, die erste in T. 14, meist bei abwärtsgehenden Quartan und bei aufwärtslaufenden Sekunden.

Von den Punktierungsfiguren des 1. Satzes sind bei KomZ C26 (2) sowohl die Figur [pkt. 8el-2/32stel] wie auch die Figur [pkt. 8el-16tel] wiederzuerkennen. Die zuerst genannte Figur befindet sich im 2. Satz dreimal hintereinander in den T. 11, Taktposition 2 bis T. 12, diminuiert und mit anschließender 8el in den T. 10 und 11 auf Taktposition 1 sowie im letzten Takt des 1. Satzteils (im 2. nicht). Im 1. Satz war die Figur der punktierten 8el mit nachfolgenden 32steln in den ersten Takten enthalten, hier nicht, dafür enthalten hier die ersten Takte Seufzervorhalte, wie sie auch in den letzten 4 Takten vorkommen. Im 2. Teil erscheint diese Figur noch einmal auf der 1. Hälfte von T. 20, der sich eine Reihe punk-tierter 16tel mit jeweils nachfolgender 32stel anschließt (also die diminuierte Form der Punktierungseinheit auf der 1. Hälfte von T. 14 des 1. Satzes).

Nicht-diminuiert erschien sie im 1. Teil im vorletzten Takt. Die Rolle der

Punktierungsfiguren [pkt. 8el-16tel] und [pkt. 8el-2/32stel] sind im 3. Satz teilweise erkennbar ausgetauscht. Die zuletzt genannte Figur findet als kurzer Einwurf Verwendung wie im 1. Satz (siehe T. 12 in den H. 1 und VI.), aber andererseits ist auch der Austausch an den Stellen zu beobachten, an denen sie früher platziert waren. So erscheint die Punktierung [8el-16tel] zuerst in T. 2 im 3. Satz, wohingegen sie im 1. Satz an das Ende der dritten und vierten viertaktigen Gruppe von Takten nach den ersten 6 Eröffnungstakten gestellt war. Im Anschluss daran standen die beiden Punktierungsfiguren zweimal hintereinander. An das Ende eines Vierers ist die Punktierungsfigur [8el-16tel] schließlich im letzten, an die Teile mit Wiederholungszeichen gesetzten angehängten Teil gesetzt, worauf (vor den letzten beiden Takten) 2 Takte Pause folgen. An das 1. Thema von Satz 1 erinnert auch der hier abgewandelt wiederholte Rhythmus des 1. Takts sowie die Platzierung einer Punktierungsfigur im 4. Takt: Die Punktierungsfigur mit nachfolgenden 32steln wiederum beschließt im 3. Satz die zweite und die dritte viertaktige Gruppe von Takten.

Harmonik

Der Bereich der Harmonik erstreckt sich bei den behandelten Satztypen auf verschiedene Teilbereiche wie den der modulatorischen Folgen, dem nachdrücklichen Kadenzieren in die Dominante des 1. Themas wie bei Mica in seiner Serenade "Operosa Terni Colossi Moles von 1735¹¹⁰,

110 Vgl. Artikel: Die Konzert-Sinfonia, in: orchester- und Kammermusik (um 1725–1790), in: Abraham, G., Das große Lexikon der Musik, Freiburg 1983, Bd. 10, Teil 2, S. 366.

der Fortspinnung der Dominantstrecke und der durch Harmonik dramatisch in Szene gesetzten Satzanlage wie bei Beck¹¹¹. Fasch nutzt extrem einfache Harmonik und harmonisch konzipierte Themen¹¹² und stellt damit ein Gegenbeispiel zu Benda dar. Die Verwendung von Septakkorden bei Vivaldi wird teilweise im Zusammenhang der Chromatik erwähnt, wo die verminderten Septakkorde angesprochen werden. Ketten vermindelter Septakkorde und alterierte Akkorde werden bei Krommer ebenfalls im Bereich der Chromatik erwähnt¹¹³.

Für die harmonische Modulation ist C. Ph. E. Bach nennenswert. Die von J. LaRue bemerkte kühne Behandlung von Dissonanz und Modulation hat J. F. Reichardt an den 1772 von Bach komponierten "Sinfonien für Streicher mit Basso continuo" Wq 182, H 657 bis 662 mit dem Ausdruck der "grossen Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen" bedacht¹¹⁴. Als "Sohn der Harmonie" wird C. Stamitz von D. Schubart aufgrund der "Volltönigkeit" in der "Deutschen Chronik" vom 27. 6. 1774 bezeichnet¹¹⁵. Zur Satzausdehnung ist anzumerken, dass sich der Ausdruck „Ausdehnung“ (bei Riepel) auf die Harmonik bezieht. Diese und

111 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Franz Beck, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 175.

112 Vgl. Pfeiffer, R., Artikel: Johann Friedrich Fasch, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 238.

113 Vgl. Pilková, Z., Artikel: Franz Krommer, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 432.

114 Vgl. Ottenberg, H.-G., Artikel: Carl Philipp Emanuel Bach, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 67 f.

115 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Carl Stamitz, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 679.

die nachstehenden Erklärungen dazu sind auf Schwarzmaier zurückzuführen¹¹⁶. Demnach haben Marpurg, Kirnberger und Schulz die Tonordnung nicht aufgegriffen.

Kochs „Von der Einrichtung kleiner Tonstücke“ nimmt die Untersuchung von der Harmoniebewegung innerhalb der Periode wieder auf.

Folgende Ausführungen über die harmonische Ordnung betreffen vor allem Periodik und Kadenzen. Die zwei- und dreiteilige Periode ist Grundlage der Betrachtung Riepels. Zeitweilig gliedert sie sich in 4 Melodieteile (Absätze). Der Vierer ist der kleinste selbstständige Melodieteil bei Koch und Riepel. Es müssen stets Schlüsse verschiedener Art aufeinanderfolgen, denn sonst ist die Wirkung unangenehm. Die Tonart ist dabei in der Regel an der Schlusskadenz einer Periode zu erkennen, wobei der Grundton auch im 1. Absatz erkennbar sein soll. Der 2. Teil und 3. Teil der Periode kann eher variabel ausgeformt werden, doch der 2. Teil beinhaltet die Hälfte der Periode und ist stets dominant. Der 3. Teil führt die Dominante fort oder bereitet die Tonika vor (er kann mit der Dominante oder mit der Tonika enden). Eine Kadenzierung findet auf dem 2. Teil oder dem 3. Teil statt.

Eine langsame harmonische Ausweitung bringt nach dem 2. Vierer einen Halbschluss auf der Dominante und erst nach dem dritten Teil eine Kadenz. Für gewöhnlich erscheint eine Kadenz nach dem 2. Vierer und ein Halbschluss nach dem 3. Teil auf Dominante oder Tonika.

116 Vgl. Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels, Schwarzmaier 1978, S. 45.

Laut Riepel geschieht es selten, dass schon im 1. Vierer ein Halbschluss auf der Dominante „ex abrupto“ erscheint (nämlich wenn der förmliche Grundabsatz vorher fehlt). In diesem Fall erfolgt unbedingt die Dominantkadenz nach dem zweiten Teil. Auch einen möglichen Fall stellt eine Periode ohne jegliche Kadenz auf der Dominante dar. Dann geschieht eine Ausweitung der Tonart der Quinte nur mit einem Halbschluss¹¹⁷. Nach Koch ist es auch möglich, Dominantausweichungen nur auf Zwischenzäsuren nach dem 1. Teil und dem 3. Teil vorzunehmen und dafür 2 Kadenzen auf die Tonika zu legen. Auch eine Anordnung mit nur tonalen Einschnitten der Melodie sind darin inbegriffen, dann ist eine Variierung der Endungen Terz- und Quintlage erforderlich¹¹⁸. Riepels dreiteilige Periode zu dreimal 8 Takten beinhaltet einen mittleren Teil, dessen Modulation mit förmlicher Kadenz zur Dominante im Mittelsatz führt. Des Mittelsatzes 1. Teil schließt auf der Wechseldominante, sein 2. Teil auf der Dominante. Koch nennt an dieser Stelle statt der Wechseldominante auch fremde Tonarten, meist die Subdominantparallele mit Halbschluss auf der Dominante. Außerdem findet vielfach eine Rückmodulation zum Halbschluss der Dominante nach der Modulation der Dominante im Mittelteil statt durch einen oder zwei eingeschobene Absätze¹¹⁹. Häufig sind durchgehende Ausweichungen innerhalb von Modulationen. Insbesondere die Folge Dominante – Tonika beinhaltet oft mehrere „fremde Tonarten“ bis zum Halbschluss zur Dominante oder Tonika bei Riepel.

117 Vgl. Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels, Schwarzmaier 1978, S. 45. Schemen dazu bildet Schwarzmaier auf S. 47 ab.

118 Vgl. Ebd., S. 48 f.

Die Modulation zur Dominante kommt ebenso oft im 1. Teil vor und führt mit oder ohne Ausweichung zur Tonika und endet mit Halbschluss auf der Dominante (der Mittelsatz)¹²⁰. Die Grundlage stellt die Quintsequenz dar, die nach Riepel auf die „Frescobaldische Tonordnung“ zurückgeht (also ein barockes Kompositionsmittel. Deren Ausgangsform ist eine stetige Folge von Septimen mit Auflösung in die Sexte (also Ligaturenketten). Eine Erweiterung der Ligatur geht mit der Folge Septime – Septime einher, der Vorhalt liegt in verschiedenen Stimmen¹²¹. Im Satzbau der Wiener Klassik fällt der Vorhalt als Zeichen der Ligatur oft weg. Wenn Sequenzfiguren modulatorisch transponiert werden, stellen sie aufwärts Riepels Monte und abwärts Ponte dar. Variiert kann das zweite werden, melodisch und harmonisch „ohn einzige Aehnlichkeit mit dem ersten Glied“ (Riepel). Melodisch kann das 1. Glied verändert werden, oder im 2. Glied ein neues Motiv aufgestellt werden¹²².

Hier gibt es ein Beispiel von Beethoven: seine V. Sinfonie, bei dem ein Thema eines zweiten Satzes fast vollständig auf einer Quintsequenz aufgebaut ist, was aber wenig spürbar ist durch die melodische Variierung, wobei vor allem die harmonische Verdeckung wichtig ist: Der Bass kann laut Riepel mithelfen. Sehr häufig ist statt Quintschritten eine Schärfung durch Chromatik im Bass vorzufinden, die terzverwandte Akkorde hervorbringen wie bei J. S. Bach. Eine kunstvolle Verschleierung durch eine eigene Bassmelodie ist möglich, oder die Auslassung einzelner oder

119 Vgl. Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels, Schwarzmaier 1978, S. 49.

120 Vgl. Ebd., S. 51. Die gebräuchlichsten Gegenüberstellungen von harmonischen Änderungen innerhalb der Periode bei Koch sind ebenfalls auf S. 51 aufgelistet.

121 Vgl. Ebd., S. 52 f.

122 Vgl. Ebd., S. 53.

mehrerer Sequenzglieder oder die Mischung aus stufen- und terzenweiser Folge durch Modulation (Tonart des 2. Sequenzgliedansatzes)¹²³.

Der Eindruck einer Sequenz wird noch mehr verschleiert durch die Wiederholung einzelner Sequenzglieder und durch die Einschaltung von Modulationen von beliebiger Intervallentfernung, wie Schwarzmaier es schreibt¹²⁴. In der Wiener Klassik sind Modulationen im Periodenbau häufig als Quintsequenz anzutreffen, auch ohne Variationen, solche Modulationen können zu neuen Themengruppen überleiten¹²⁵.

Als Fazit stellt Schwarzmaier fest, dass Riepels Erkenntnis richtig ist, dass Perioden in der Regel harmonisch eine ausgediente Modulation von der Tonika zur Dominante und wieder zurück zur Tonika darstellen (als Norm). Es werden Lücken in der Darstellung im Vergleich zu Koch benannt: Es gibt viele Perioden mit nur tonikalen Stützpunkten.

Mollperioden wechseln oft in die parallele Dur-Tonart neben der Dominante (was bei Koch im Vorübergehen erwähnt wird). Riepel weiß selbst, dass nicht alle meisterhaften Perioden in seiner Darstellung erfasst sind. Er erkannte die Bedeutung der barocken Quintsequenz für die Periode und hat sie erfolgreich theoretisch fixiert, wie Schwarzmaier anmerkt¹²⁶.

123 Vgl. Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels, Schwarzmaier 1978, S. 55.

124 Vgl. Ebd., S. 56.

125 Vgl. Ebd., S. 56 f.

126 Vgl. Ebd., S. 58 f.

Stützpunkt für die modulatorische Erweiterung ist die Parallele.

Im vorklassischen Sinfonieschema lautet die Folge T – D, D – P, P – T. Andere Tonarten werden gestreift mit Einschnitts- oder Absatzharmonisationen: die Unterdominante mit Monte, die Wechseldominante mit Fonte und die Dominante mit Ponte. Das Schema wird oft durchbrochen, vielfach mit Kadenzierungen anderer Tonarten, wie es auch bei Riepel selbst zu sehen ist¹²⁷. Die so genannten Anhänge sollen den Inhalt des Satzes näher bestimmen. Ihre Bedeutung für den Epilog im Sonaten besteht in der Bekräftigung der Dominantharmonie durch einigermaßen geschlossene Melodiegruppen, die vielfach an selbstständige Perioden angehängt werden (wiederholend oder neu: als Steigerung oder Ausklingen) durch eine neue kurze Motivgruppe. Während eines Anhangs kann die Harmonie weiterschreiben (Koch). Vor allem modulatorisch kommt sie als Übergang von der 1. Themengruppe zur nächsten mit verschiedener harmonischer Grundlage in Betracht. Koch weist darauf hin, dass ein Anhang nicht als Verbindung mehrerer vollständiger Gedanken zu einer Periode in Betracht kommt. Für Riepel und Riemann bewirkt ein Anhang eine Verbreiterung und Verstärkung, aber keine Entwicklung¹²⁸.

Ein kurzer Überblick über die Erklärung der Harmonik in der Theorie sei an dieser Stelle anhand von einigen Zitaten bzw. Textstellen gegeben. Riepel erwähnt den Kontrapunkt als Voraussetzung für das Verständnis seiner Ausführungen: „Nach dem ich eben ein Capitel vom Grund-Contrapunkt verfasst werde haben, so soll ihnen dessen Manuductio

127 Vgl. Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels, Schwarzmaier 1978, S. 67.

128 Vgl. Ebd., S. 35.

gewißlich nicht mehr dunkel vorkommen“¹²⁹. Akkorde und die Versetzung der Quint spielen bei Riepel eine Rolle¹³⁰. Riepel fasst er das in seinen Augen Wesentliche seiner Ansichten in 3 Beispielen zusammen:
 „Nun diese dreierley Exempel muß du dir merken, so lang du lebst und gesund bist¹³¹.“ Auf den Seiten S. 67 f.¹³² äußert er sich wieder zu Monte, Fonte und Ponte; folgender Vergleich beginnt auf S. 66: C=Grundton: Meyer, G: Oberknecht, F: Tagelöhner, A mit Terz minor: Obermagd, E mit Terz minor: Untermagd, D mit Terz minor: Unterläufferin, C mit Terz minor: Obermagd des Eb. Er bemerkt auf S. 77: „Zu einem Andante und letzten Allegro, weil sie gemeiniglich kurz abgefaßt sind, braucht man demnach die Sext noch viel weniger“¹³³.

Daube erklärt im „Erste[n] Hauptstück: Von der Harmonie überhaupt“ auf den S. 4 ff: „Die Wirkung der Harmonie ist vielfach.“ Die Besprechung der harmonischen Zusammensetzung nimmt er nach Stimmzahlen geordnet wie hier z. B. vor im „Dritten Hauptstück: Von der Zusammensetzung zweier Stimmen. Die zwostimmige Harmonie“ auf S. 15. Auf den

129 Vgl. Riepel, J., Erstes Capitel: De rhythmopoeia oder von der Tactordnung, in: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Regensburg und Wien 1752, verwendete Ausgabe: Reprint aus: Emmerig, Th. (Hrsg.), Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/1), Wien, Köln, Weimar 1996, S. 17–99, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S.77. Außer dem Ausdruck "Manuductio", der kursiv geschrieben ist, ist das Zitierte in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

130 Vgl. Grundlagen zur Tonordnung insgesamt, Riepel 1755, S. 8.

131 Vgl. Riepel 1755, S. 44. Mit Ausnahme des ersten Wortes ist das Zitierte in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

132 Vgl. Ebd., S. 67 f.

133 „Andante“ und Allegro“ sind kursiv geschrieben, das Übrige ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

S. 21 ff. geht es um durchgehende Töne. Wichtig ist, "daß in der gleichen Fällen, wo laufende Passagen vorkommen, nur meistentheils auf die erste Note zu sehen ist". Es folgt die Behandlung durchgehender Töne in beiden Stimmen – „Diese aber muß in der Harmonie des Basses gegründet seyn.“¹³⁴. Wichtig ist für Daube außerdem eine "vollkommene Uebereinstimmung mit der Generalbaßlehre", "Wie ein ordentlicher Grundbaß zu setzen sey", "Welche Intervalle hierinn am meisten vorkommen dürfen" (mit durchgehenden Tönen wie zuvor von Daube erklärt)¹³⁵. Die 3 (Haupt-) Akkorde stellt er auf S. 26 vor. Er meint, "bey welcher Stelle die Melodie in eine andere Tonart ausweicht" kommt es darauf an, dass "die Harmonie des dritten fremden Akkords jederzeit vorausgehen [muß], ehe der fremde erste Akkord erscheint"¹³⁶. Der Bass soll nach Rangordnung der 3 Hauptakkorde gesetzt werden – die Melodie erfordert zuweilen, die Begleitung des zweiten Akkords auszulassen und stattdessen Töne der Melodie, vorangegangener oder nachfolgender Akkorde zu wählen. Zuletzt entscheidet das Gehör¹³⁷. Auf S. 34 steht die Wiederholung einiger

134 Daube, Johann Friedrich, *Der musikalische Dilettant, eine Abhandlung, der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten, der zwey=und mehrstimmigen Sachen: sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons: der einfachen und Doppelfugen, deutlich vorträgt und durch ausgesuchte Beyspiele erklärt*, Wien 1773, verwendete Ausgabe: Wien (Trattner) 1773, in: Kaiser, U. (Hrsg.), *Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften*, Berlin 2007, S. 21. Dieses Zitat ist in der digitalen Fassung optisch hervorgehoben.

135 Vgl. Ebd., S. 25. Das Zitierte ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

136 Vgl. Ebd., S. 29. Das Zitierte ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

137 Vgl. Ebd., S. 33.

Hauptanmerkungen; der Bass zur 1. Note im Anfangstakte ist der Grundbass des 1. Akkords. Der Kontext entscheidet, zu welchem Akkord ein Ton gehört¹³⁸. Retardierende und anticipierende Töne werden auf S. 40 angesprochen. Ein Satz zu mehreren Stimmen stellt keine größere Herausforderung als ein Satz zu weniger Stimmen dar: "Dem ists auch leicht, eine Harmonie von vielen Stimmen zu verfertigen"¹³⁹.

Die Veränderung der Harmonie, der herrschende oder 1. Akkord wird auf S. 41 angesprochen, auf S. 43 der 2. Akkord, auf S. 44 der Ablauf einer Bassbewegung und auf S. 44 der 3. Akkord: "Man nimmt in die zwote Stimme denjenigen Ton, der, dem vorhergehenden am nächsten, oder der gar vorhergelegen ist"¹⁴⁰. Die Melodie der ersten Stimme ist niemals durch die Harmonie zu unterbrechen oder gar zu hindern¹⁴¹. Töne, die liegen bleiben können (bzw. die durch die vorangegangene Harmonie vorbereitet sind) sowie ein Beispiel für Seitenbewegung, gleiche und widrige Bewegung zeigt S. 48.

Bei mehreren Stimmen wird nach der ersten zuerst der Bass, dann die zweite Stimme ausgesetzt etc.¹⁴². Eine Wiederholung einiger Anmerkungen ist auf S. 58 zu finden. Sie betrifft, "unter welchen Akkord ein jeder Ton aus der Melodie gehöret", durchgehende Noten: die 1. Note

138 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 34.

139 Vgl. Ebd., S. 41. Diese Stelle ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

140 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, 46 f. Diese Stelle ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

141 Vgl. Ebd., S. 47 f.

142 Vgl. Ebd., S. 50.

und die 3. Note bei 8eln im Allegro, bei 16teln die 1. Note und den Vorschlag¹⁴³. Grundtöne und Terzen kann man im Bass mehr als in den übrigen Stimmen sexten- oder terzenweise gehen lassen.

Wo die Oberstimme langsam ist, kann der Bass geschwinde Noten und Durchgangsnoten haben¹⁴⁴, Seite 63 zeigt ein Beispiel für all das. Eine Ausweichung durch Ähnlichkeit des vorangegangenen Akkords zeigt S. 64. Auf S. 67 gibt Daube ein Beispiel mit einem Akkord mit Terz und Quinte an erster und an letzter Stelle und erklärt, man solle dann verschiedene Harmonien dazunehmen. Feine Beurteilung ist dabei erforderlich. Die Melodie fügt sich teilweise auch den Stimmen der Harmonie, wie Daube auf S. 67 erklärt. Deshalb muss "die Natur eines jeden Instruments [...] dahero wohl untersucht seyn" muss¹⁴⁵.

Damit spricht er die verschiedenen Wirkungen desselben Tons an.

Für „certirende Passagen“¹⁴⁶ gibt er ein Beispiel auf der nächsten Seite. Zur Eintheilung der Hauptmelodie bemerkt er auf S. 82: „Keine Passage darf im ersten Theil erscheinen, die nicht auch im zweyten, obgleich in eine andere Tonart versetzt, angebracht werde.“ Von den Hauptteilen und den Nebenteilen, dem Ab- und Zunehmen der Harmonie spricht er auf S. 82. Veränderung gibt es reichlich: „Dem Ohr gefällt nicht immer

143 Das hier Zitierte ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

Zu durchgehenden Tönen: Siehe auch Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 17.

144 Vgl. Ebd., S. 58 f.

145 Das hier Zitierte ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

146 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 74. Auch dieser Ausdruck ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

die volle Harmonie." Er merkt an, daß gar oft der Grundbaß verändert werden muß. Schönere Bedingungen, Nachahmungen oder Gegenmelodien nennt er als Veränderungsweisen. Im „Fünfte[n] Hauptstück: Die vierstimmige Komposition“ weist er darauf hin, „daß die beyden äußersten Stimmen [...] keine unregelmäßige Harmonie führen“. Zur Beförderung des guten Gesangs in allen Stimmen ist es gut, wenn die Stimmen auch unter ihnen selbst sich gut auflösen, und zwar nach den Regeln der Harmonie¹⁴⁷. Nachdem der Komponist die erste Stimme geschrieben hat, soll er sich überlegen, wo er vier-, drei- oder zweistimmig schreiben will¹⁴⁸.

„Die Melodie bleibt auch der Hauptvorwurf bey einer begleitenden Stimme“ erklärt Daube (mit einem Verweis auf Satzfehler, auch bei großen Meistern)¹⁴⁹. Ausdrücke, die im Zusammenhang der Wiederholung einiger Anmerkungen auf S. 110 fallen, sind "welche Art von vierstimmigen Partien", "Sinphonien-Geschmack; oder nach Art der Konarten" und "simple dreistimmige Sonaten". Nach diesen Satzanlagen soll bei der Anlage der Harmonik unterschieden werden. Generell gilt aber: „Es ist genug, wenn die Melodie fließend, und munter ist: und die Harmonie einige Abwechslungen besitzt“¹⁵⁰.

147 Vgl. Der musikalische Dilettant [...], Daube 1773, S. 95. Alle in diesem Abschnitt wiedergegebenen Zitate Daubes sind in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

148 Sinngemäß zitiert, vgl. Ebd., S. 98 f.

149 Vgl. Ebd., S. 99. Dieses Zitat ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

150 Vgl. Ebd., S. 115, Beispiele folgen. Die ersten beiden in Anführungsstriche gesetzten Ausdrücke und der zitierte Satz von S. 115 sind in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

Carl Philipp Emanuel Bach führt in der Einleitung zum 2. Teil des "Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen" in Paragraph 10 einiges über die harmonische Bedeutung des Generalbasses zu seiner Zeit aus¹⁵¹:

„Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbaßspieler edler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musicalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielet hat; der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas mehreres.“

Zur Art Harmonik seiner Zeit äußert sich Bach in P. 18:

"Der heutige Geschmack hat einen ganz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unsre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern dahero oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit grössern Um- fange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalsbasses wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.“

Das bedeutet für den Accompagnisten: Paragraph 19:

„Ein Accompagnist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die Ripienstimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelstimmen ausgesetzt, z. E. beym Solo, oder Trio,

151 Vgl. Bach, C. Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, Hrsg.: Hoffmann-Erbrecht, L., Wiesbaden 1981 (Druck: Berlin), S. 3.

so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden“¹⁵².

Einen Überblick von Zachs Harmonik geben die Tabellen zur Harmonik und die ihnen vorangestellten Erklärungen, weshalb hier auf eine weitere Zusammenfassung vor den nachfolgenden Textbeispielen verzichtet werden soll.

Im 1. Sequenzabschnitt des 1. Satzes von KomZ C17 besteht ein melodisches Stück aus 2 Takten mit pendelnder Terz und Quinte des thematischen Es-Dur- Dreiklangs und 2 Takten mit pendelnder Terz und Quinte des Dominantakkords, so dass harmonisch zweimal die Dominante auf die Tonika folgt. Die T. 41 bis 43 sind bestimmt von einem Wechsel T – D7 – T, gebrochene Akkorde in neuer Anordnung der Tonfolge im Vergleich zu früheren bereits erwähnten Akkordbrechungen in den Vl. bekommen die Aufmerksamkeit. Das rhythmisch-melodische Motiv, das schon Sequenzabschnitt 2 beschlossen hat, steht auch hier am Ende des Abschnitts. Harmonische Einschnitte sind hier wichtiger als eine scharfe Themenabgrenzung. Innerhalb eines Takts findet hier fast nie ein Grundtonwechsel statt, und wenn, ist er nicht klingend. Dies strahlt Ruhe und Gelassenheit aus, wirkt "harmonisierend" und ausgleichend auf die dramatischen Momente der Musik.

Manchmal ist es fraglich, ob ein fehlender Grundton als solcher gemeint ist. Bei den schwieriger einzuordnenden Tonleitern des 1. Satzes von

152 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Bach 1762, S. 4 f.

KomZ C10 könnte ein Harmoniewechsel pro Vierergruppe hineingehört werden. Von den T. 31 bis 46 des 5. Satzes mit Tonleiteranteilen von KomZ C17 stellen die T. 41 bis 46 eine Kadenz dar mit der Abfolge DD – D mit Grundtonbetonung der D in den T. 43 bis 46. Der Ton c3 stellt im 3. Teil des 3. Satzes von KomZ C10 auffälligerweise die Quarte und nicht mehr die Septime dar, die tiefer gelegen später wieder vorkommt.

Die T. 50 bis 54 des 1. Satzes von KomZ C20 formen eine Art kurzes Zwischenspiel im Dominantbereich aus. Der erste in Wiederholungszeichen gesetzte Teil des Satzes wird mit den T. 68 bis 71 beendet.

Bekräftigt wird Taktposition 1 durch Akkorde in den Vl., auch im nächsten Takt (70) gibt es noch einmal dieselbe Gestaltung der Taktposition 1: steigende, bekräftigende Wiederholungen als Öffnung zur Dominante.

Die T. 76 bis 83 entsprechen den T. 7 bis 14 Taktposition 1, Taktposition 1 in T. 83 weist in allen Stimmen jeweils nur den Dominant-ton auf. Im 2. Satz liegen Vorhalte auf den Taktpositionen 1 (Leittöne zu den nachfolgenden Harmonien der jeweiligen Takte). In den T. 1 bis 4 gibt es nur einen kurzen Wechsel mit der Dominante, ansonsten bekräftigen sie die Grundtonart dieses Satzes. Die T. 5 bis 8 bringen eine überraschende Aufhellung in den Durbereich. Die an den nach B-Dur kadenzierenden T. 11 angehängten T. 12. bis 16 bekräftigen die neue Tonart noch einmal mit einer Kadenz nach B-Dur am Ende (siehe T. 16) und davor taktweise mit den Harmonien B-Dur und Es-Dur. Der Beginn des 2. Teils mit einem lauten Oktavsprung abwärts in den Streichern stellt noch einmal den neuen Grundton heraus. Die neue Tonart B-Dur wird auch in den Takten bis einschließlich 24 beibehalten. In den T. 25 bis zum Schluss herrscht wieder g-Moll vor. Die ersten 4 Takte des Triobeginns sind im 2. Trioteil auf die Dominantstufe versetzt, indem sie einen Ton tiefer als dort erscheinen.

Der Wechsel hin zu A-Dur hat schon mit dem Leitton „gis“ in der 1. Fl. in T. 27 stattgefunden, so dass der 2. Teil des Trios ohne Bruch zwischen den Teilen beginnt. Bevor die T. 40 bis 52 den 1. Teil des Trios mit einer Wendung nach D-Dur statt wie zuvor nach A-Dur am Schluss bringen, bilden die T. 33 bis 40 einen harmonischen Kontrast mit den Harmonien d-Moll, A-Dur und B-Dur (nach der Funktionstheorie die Doppeldominante zu d-Moll). Eine deutliche Betonung der Tonika findet in den T. 1 f. des 4. Satzes statt, einmal erscheint dort auch der D7 ohne Quinte, d. h. der taktweise Wechsel zwischen beiden Harmonien beginnt schon in den ersten beiden Takten. In T. 2 erklingt, beide Vl. zusammengenommen, ein Septakkord ohne Terz auf A-Dur, im Dominantverhältnis zu T. 1 in d-Moll. Zu assoziieren sind die Sätze dieser Partita wohl hauptsächlich durch die tonartlichen Verhältnisse und weniger über motivische Zusammenhänge. Nach harmonischen Gesichtspunkten sind die nachfolgend erwähnten Takte des 1. Satzes von KomZ C 16 strukturiert:

Harmonisch gehören die T. 13 bis 18 durch Wiederholungen bedingt zusammen. Die T. 15 f. sind wie die T. 13 f. strukturiert; T. 17 wie T. 13 und 15; T. 18 führt eine Aufwärtsbewegung nach oben in einen gebrochenen Dreiklang fort hin zu 2 Takten mit dem Grundton a (der Dominante). Dieser Takt (18) wird auch als zugehörig zur Gruppierung 18 bis 23 wahrgenommen, die T. 21 bis 23 wiederholen die T. 18 bis 20. Bei dem 2. Thema der T. 32 bis 39 wird der Grundton a immer als hN auf Taktposition 1 in Vla. und Vne. vorgegeben. Flöte 1 und die H. kommen hinzu, die H. mit einem übergebundenen a, zueinander im Oktavabstand.

Die T. 40 bis 47 beinhalten die Harmonie E-Dur (Doppeldominante), zum Teil mit Septime. Die T. 61 bis 77 stimmen mit den T. 1 bis 17 überein, nun in A-Dur. Viola und Vne. sind rhythmisch an einer späteren

Stelle im 1. Teil des 2. Satz den ersten beiden Takten entsprechend, hier bewegen sie sich aber im E-Dur-Bereich. Auch der 2. Teil des Satzes beginnt in E-Dur. Die letzte Taktgruppe (43 bis 57) entspricht im Wesentlichen den T. 13 bis 27 des 1. Teils mit A-Dur an den früheren E-Dur-Stellen und umgekehrt, d. h. nicht alles erscheint um eine Quinte versetzt, sondern einzelne Teile werden ausgetauscht. Der 1. Abschnitt des 3. Satzes dauert an bis T. 18. Mit der Kadenz in T. 9 f. ist der A-Dur-Bereich etabliert. Von T. 27 an sind die Anfangstakte wieder zu finden, und bis T. 31 entsprechen sie den T. 1 bis 5 bzw. 6, doch wird die Phrase bis T. 10 nicht fortgesetzt, sondern mit den T. 33 f. in D-Dur beendet. Takt 42 beendet das Menuett mit Bekräftigung des Grundtons „d“. Das Trio beginnen die Vl. allein in T. 43 mit Terz und Quinte des d-Moll-Akkords, im nächsten Takt fügen Vla. und Vne. den Grundton nur auf Taktposition 1 hinzu (Taktposition 2 und 3 sind Pause). In T. 3 kommen Vla. und Vne. hinzu mit harmoniestützenden Kadenztönen zu einem melancholischen Halbtonschritt abwärts in den Vl. Die T. 1 bis 16 des 4. Satzes haben eine D-Dur-Kadenz als harmonische Grundlage. Die Takte mit der Harmonie E7 als gebrochenem Akkord und einem Halbtriller nach oben, woran sich Quart- oder Oktavsprünge anschließen, wechseln in Vl. 1 ab. Viola und Vne. markieren ebenfalls pro Takt einen Wechsel, und zwar je auf Taktposition 1 den zwischen Doppeldominantton und Dominantton. Dem Beginn auf dem Doppeldominantton in diesem Abschnitt in Vla. und Vne. sorgt wiederum für ein etwas widersprüchlich wirkendes harmonisches Verhältnis. Vom Harmonischen her betrachtet liegt in der E7-Harmonie die größere Spannung, durch den Sprung des Vne. zum a nach oben im nächsten Takt ist aber auch dort eine gewisse Betonung nahegelegt. Die Vla. bewegt sich ebenfalls auf dieses a zu, aber von oben her.

Langsame harmonische Fortschreitungen wie schon gezeigt kommen im 2. Teil des 1. Satzes von GS C7 vor. Die langsamen harmonischen Fortschreitungen und die gleichbleibende Rhythmik haben sie mit den T. 23 ff. gemeinsam. Bei T. 61 mit Dreischlagsmotiv wird von dessen oberstem Ton a² aus der Leitton (die 7. Stufe der Tonleiter) in einem Terzsprung erreicht mit eingefügtem Triller vor der Reprise 8 (letzteres nicht in dieser Stimme). Eine Kadenz mit besonderer Stufenfolge, die zu einer Taktgruppe gehört, zeigt das nächste Beispiel aus dem 2. Satz von GS C1. Motorische 16tel liegen in den T. 39 bis 41, von denen die T. 40 und 41 von D-Dur aus gesehen mit den Stufen IV – II – V zur I in T. 42 kadenzieren. Das H. hat im 4. Satz von T. 1 bis T. 11 die Harmoniegrundtöne in übergebundenen hN mitgespielt. Im 4. Satz wird über eine taktweise chromatische Aufwärtsführung des Vne. von g über gis zu a (T. 11 bis 13) bzw. funktionsharmonisch betrachtet durch die Folge [Tonika-Dominante der Doppeldominante mit großer Septime-Doppeldominante von G-Dur (Dominante von D-Dur)] ist für die T. 13 bis 24 eine A-Dur-Ebene erreicht. Sie wird nur von den Vl. und der Vla. (solo) ausgeführt und durch einen Orgelpunkt in 16teln auf a in Vl. 2 konstant gehalten. Nach einer Kadenz besteht eine harmonische Ebene über das Ende von Teil 1 hinaus mit einem unterbrochenen Orgelpunkt. Eine Kadenz folgt auf die Unterbrechung des Orgelpunkts: mit der Terz des D-Dur-Dreiklangs, der Subdominante und zweimal der Dominante als Oktavsprung während der T. 39 bis 42. Diese Takte sind in 2 + 2 Takte unterteilbar wegen des bogenförmigen Viertelgangs der Vl. in den T. 39 f. Das zu „ais“ hochalterierte a² und das nachfolgende h² (T. 39 Taktposition 2 / T. 40 Taktposition 1) ist ein Rückgriff auf T. 9 mit derselben Tonfolge. Dort begann mit ais eine Vorhaltskette von 4 Takten (T. 10-12 mit dis² / e²), nachdem die ersten 8 Takte die Grundtonart

G-Dur eindeutig festgelegt haben. Auffällig an einer Melodie von Vl. 1, die vollständig bis T. 60 geht, ist ihre Zugehörigkeit zum G-Dur-Bereich (erkennbar am Ton „c“), nachdem der 1. Teil in D-Dur endete und der Orgelpunkt jetzt ein „d“ ist. Eine 2. Melodie von T. 65 bis 76 gehört dem g-Moll-Bereich an. Zwischen den T. 85 und 92 wechseln sich Grundtonart und Dominanttonart über einem gleichbleibenden dominantischen Orgelpunkt des H. als Überbindungen ab. Die Tonart ist nun eindeutig G-Dur und wird von hier an bis zum Ende des Satzes im Wesentlichen erhalten. Ein längeres D-Dur-Stück mit Dominantwirkung bilden noch einmal die T. 93 bis 98 mit fortbestehender Bewegung der Vl. In 16teln.

Das H. spielt im 1. Satz von GS C8 in 4teln den Grundton und ist von den T. 3 f. und 7 f. abgesehen danach mit einem über alle Takte gebundenen Orgelpunkt des Tonikatoms von T. 9 bis 16 beteiligt. Hinzu kommt ab T. 25 der Einstieg von Vla. und Vne. (im Oktavabstand) als Soloinstrumente. Sie ergänzen anfänglich den Grundton zum E-Dur-Akkord und bleiben dabei bis inklusive T. 26 im Flötenrhythmus, in T. 27 kadenzieren sie in 4teln zum nächsten Takt nach E-Dur hin; vgl. hiermit auch das Beispiel zum Trio von KomZ C16. Viola und Vne. verdeutlichen im 2. Satz mit einem melodischen Gang den Harmoniewechsel pro 8el zwischen A-Dur und E-Dur von T. 2 Taktposition 2. 2 bis T. 4 Taktposition 1, von T. 6 Taktposition 2. 2 bis T. 8 Taktposition 1 den Wechsel von A-Dur nach e-Moll (Taktposition 1. 1, 1. 2 und 2. 1) und nach H-Dur (Taktposition 2. 2) hin zu einem „e“ auf Taktposition 1 von T. 8 in allen Stimmen. Die Melodie der ersten Takte ist in zweimal 4 ähnliche Taktgruppen gegliedert, die zweite davon führt nach e-Moll, dann in einen Sechzehntel-Abschnitt, bei dem kleine Sekunden überwiegen und die Leittöne nach e-Moll und zum „h“ hin als 2 übermäßige Sekundschritte enthalten

sind. Mit der 4tel auf Taktposition 2 von T. 12 ist diese Taktgruppe beendet mit dem harmonischen Verlauf a-Moll mit übermäßiger Quarte, e-Moll, C-Dur, Halbschluss mit übermäßiger Sexte zum „h“. Zur letzten Taktgruppe führt Vl. 2 nun auch mit dem Leitton dis1 hin, der gleichzeitig die im Nachhinein hinzugefügte Durterz zum „h“ ist. Unter den Harmonien ist wieder C-Dur enthalten. Das H. bindet im 3. Satz während des Anstiegs der Tonhöhen ein a1 über und spielt dann Kadenzöne. Die als thematisch vorgestellte Tonfolge [cis2-h2-a2] aus T. 4 des 1. Satzes beendet innerhalb einer Kadenz auf den Stufen von Dominante und Tonika das Menuett. Teile des Satzanfangs von Satz 1 werden hier also mit einem harmonischen Wechsel unterlegt.

Im 2. Teil des 1. Satzes von GS C9 wechseln 4 Takte zwischen A-Dur und d-Moll. Auf hinzukommende (wiederholte, auf den Satzanfang zurückgehende) rhythmische Komponenten, wie sie wie hier bei harmonischen Veränderungen vorkommen, wird im Bereich der Rhythmik hingewiesen. Im 2. Teil des 4. Satzes von GS C8, in dem auch Moll eine Rolle spielt, ist die 2. Hälfte eines längeren Abschnitts vom E-Dur-Bereich in den A-Dur-Bereich versetzt, der bis zum Schluss erhalten bleibt. Wie im letzten Takt des 2. Themas des 1. Satzes von GS C9 wird in diesem Satz einige Takte später eine Takteinheit mit einem Triller auf Taktposition 2 abgeschlossen, diesmal über 2 hN mit denselben Tonhöhen wie bei Thema 2, also der Terz und der Quinte von G-Dur, auf die im nächsten Takt Taktposition 1 das „c“ in allen Stimmen als letzter Ton des Abschnitts folgt. Takt 57 bis 58 Taktposition 1 entspricht T. 65 bis 66 Taktposition 1 im 2. Teil, vor denen wie vor ihrer früheren Parallelstelle für eine Taktposition D-Dur erklingt, hier im Forte, um einen besonderen klanglichen Effekt zu erzielen. In den T. 21 f. des 2. Satzes wird der Vne. Ton für Ton

vom B hinaufgeführt bis zum f, um nach einem Oktavsprung zum B zu kadenzieren. Dazu passt die Triolenbewegung der 1. Vl. bis zu T. 22 Taktposition 1, wo C-Moll als Teil der Kadenz verwendet wird. Die 1. Einheit des 3. Satzes von 3 Takten und einer Taktposition erscheint im Menuett dreimal, beim 2. Mal in C-Dur. Eine Fermate vor dem Trio macht dessen Beginn in B-Dur wirkungsvoller. Der 1. Teil des Trios ist hauptsächlich vom B-Dur-Dreiklang bestimmt, erst nur melodisch, dann auch harmonisch, weil die Instrumente nicht zugleich einsetzen. In Vla. und Vne. wechseln im 2. Teil des Trios zweimal b-Moll-Dreiklang und F-Dur-Dreiklang mit kleiner Septime ab, wobei die 1. Taktposition der T. 33 und 37 leer bleiben. Auf neuer harmonischer Grundlage ist eine Beziehung zum 1. Thema des 1. Satzes im 4. Satz zu erkennen, wobei diesmal im Unterschied zu anderen thematischen Rückbezügen die Harmonie konstant bleibt und die motivische Folge verändert wird: Der Abschnitt der T. 39 bis 54 spielt noch einmal auf das 1. Thema des 1. Satzes an dadurch, dass es die Bewegung des Grundton zur Terz hin und wieder zurück (T. 1 Taktposition 3 zu Taktposition 1 von T. 2) und dann den höchsten Ton des Themas, die Quinte des F-Dur-Dreiklangs mit der Taktposition 1 des letzten Thementaktes zusammenzieht, hier auf C-Dur-Verhältnisse übertragen. Die ersten 4 Takte des 1. Satzes von GS C2 stellen abwechselnd Akkorde der Harmonien der Tonika und der Dominante als hN auf der 1, Taktposition eines Alla-breve-Takts zu jeweils 2 hN in den Raum. Der Ton c2 in Fl. 2 (T. 4) ist zugleich die Septime der gerade erklingenden Dominantharmonie. Takt 12 ist mit dem Dominantakkord mit Septime der mittlere von 3 Takten, die eine Einheit bilden. Später wechselt H. 2 in ganzen Noten zwischen Dominante und Doppeldominante, Fl. 1 in umgekehrter Richtung, wie es tendenziell die Vl. von Taktposition 1. 2 zu Taktposition

2. 1 in T. 20 tun, zwischen den benachbarten Tönen des Leittons zur Dominante und der Dominante, wobei der Leitton zur Dominante in diesem Abschnitt als Terz der Doppeldominante in T. 21 aufhört. In den T. 23 und 25 sind 2 Sekunden auf die 8el der Taktpositionen 1 und 2. 1 verteilt, die mit dem vorangestellten Ton der Doppeldominante abwechseln, Taktposition 2. 2 besteht aus einer Vierergruppe in 16teln mit einem Quartabgang wie auf Taktposition 2. 2 von T. 21. Beim nächsten Erscheinen des gleichen Ablaufs wird eine Steigerung vorgenommen durch den Ausbau des Inhalts einzelner Takte und durch die Ersetzung der letzten 4 Takte. Erweitert wird die Unison-D-Dur-Tonleiter der Vl. der T. 27 f. in den T. 36 ff. Auch dort zieht sie sich erst 2 Takte lang nach oben, aber einmal mehr als zuvor, so dass der erste Ton von T. 38 der Dominantton ist. In diesem und dem folgenden Takt geht die Tonleiter dreimal abwärts. Seit der Tonleiter in T. 61 ist mit dem „f“ die Grenze zum C-Dur-Bereich überschritten, der in den T. 62 bis 64 gefestigt wird. Der weitere Verlauf wird im Zusammenhang der Tonleitern erklärt. Die Einfügung eines Akkords, der a-Moll ohne Terz darstellt, passiert vor der Wiederholung einer Taktgruppe in a-Moll im 2. Teil des Satzes (siehe T. 76). Die anschließende Zweistimmigkeit der Vl. wird in T. 85 zur Einstimmigkeit. Takt 89 ist dreistimmig und bildet einen H-Dur-Akkord, also die Doppeldominante zur Doppeldominante der Grundtonart G-Dur. Takt 20 steht in der Harmonie der Tonika als T. 125. Takt 28 des 2. Satzes endet mit g-Moll beziehungsweise mit einem einfachen „g“. Im 3. Abschnitt des 3. Satzes spielen die H. in den T. 17 f. den Grundton im Oktavabstand, eine Ergänzung zum D7 ohne Terz kommt zum Grundton in den H. ohne Oktavabstand kurz darauf im Staccato dazu. Der Vne. spielt im 7. Abschnitt des 3. Satzes überwiegend 16tel, eine Ausnahme stellt der

Oktavsprung mit dem Dominantton in T. 55 als 8el neben dem letzten ganztaktig ausgefüllten Takt dar. An die T. 7 bis 14 des 1. Satzes schlossen sich 2 Takte mit Grundton auf den Taktposition 1 und eine aufeinanderfolgende Terz zwischen Grundton und Terz an wie hier auch, deren Zwischenton „a“, nun ausgelassen wurde, und nach denen der Satz und die Sinfonie hier beendet wird (vgl. hiermit auch die "Oktavsprung-Sinfonie" GS C7). Der Abschnitt setzt sich aus 4 + 6 Takten zusammen, dessen erste 4 Takte zur Harmonie der Grundtonart hinführen und zum höchsten Ton und danach von der Harmonie der Dominante ausgehend zum Grundton zurückkehren.

In T. 38 des 1. Satzes von GS C4 brechen die Vl. (Vl. 1 zweimal, Vl. 2 einmal) einen Septakkord der Doppeldominante von D-Dur. Auffällig ist das lange Verharren in der Grundtonart D-Dur (bis zu T. 34). Neu ist der Quintaufgang mit den ersten 4 Tönen in 32steln, der einen h-Moll-Akkord enthält (in den T. 49 f. und in den T. 53 f.). In Vl. 2 liegt eine Pendelbewegung in 8eln zwischen harmonieergänzenden Tönen vor. Die T. 12 Taktposition 4 bis 16 des 2. Satzes wechseln pro Takt ab zwischen der Harmonie der Dominante und der Harmonie der Doppeldominante.

Takt 17 kadenziert zur Dominante in T. 18. Von Taktposition 4 an in T. 32 bis T. 36 entspricht das nächste Stück des Satzes den T. 12 Taktposition 4 bis T. 16 im harmonischen Wechsel zwischen Dominant- und Tonikatonart. In den T. 19 und 20 führt eine Tonleiter in Vl. 1 zum Grundton der Doppeldominante in T. 21, Vl. 2 begleitet. Die Harmonie der Doppeldominante in Vl. 1 wird nun in Akkorden ausgebaut, in den Fl. und H. mit einer abgewandelten Form des in T. 22 abgebrochenen Daktylusschemas (Taktposition 1 von T. 21 ist aufgeteilt in eine Achtelpause und eine 8el). Im Septimsprung wird für die Wiederholung einer Taktgruppe der um eine

Stufe tiefer gelegene Ton, mit dem die Wiederholung dieser Taktgruppe beginnt, erreicht. Das heißt sie erscheint erst vor dem Hintergrund der Dominanttonart und wechselt zur Tonart der Doppeldominante und dann vor dem der Tonart der Doppeldominante und wechselt wieder zur Tonart der Dominante. Die Vl. setzen mit zwei verschiedenen Doppelgriffen in T. 65 einen D7-Klang zusammen, zu dem als Vorhalt zum nächsten Akkord statt Terz die Quarte gesetzt ist. Tonleitern mit Tonwiederholungen liefen früher im Satz auf einen Schluss mit der Doppeldominante zu, nachdem der Dominantton hervorgehoben wurde. In der Reprise folgt auf einen Dominantschluss die Hervorhebung des Grundtons.

Die T. 21 bis 24 und 25 bis 28 des 1. Satzes von GS C6 werden als zusammengehörig empfunden, weil in verschiedener Reihenfolge die Harmonien der Grundtonart, der Dominanttonart und der Doppeldominanttonart (ausschließlich) verwendet werden. Die zweite viertaktige Einheit des 3. Satzes ist ins Piano gesetzt und beginnt einen Ton höher als die erste viertaktige Einheit mit A-Dur, das über T. 12 hinaus bestehen bleibt. Bis dahin wird diese Taktgruppe wiederholt.

Zu beachten ist bei FUI / ZL (2) die Akkordzusammensetzung desjenigen Akkords, der einen bestimmten Rhythmus (8el-Achtelpause und Überbindung) mit einem Seufzer zusammen unterbricht, nämlich mit einer zugleich erklingenden Sekunde im Bass. Eine solche Sekunde wird nicht-seufzerartig als Vorhalt der Sexte zur Quinte über der jeweiligen Stufe V zum nächsten c-Moll-Akkord in T. 11 innerhalb einer Kadenz verwendet. Im Vergleich zu anderen Werken ist bei RH Ms 823 (1) ein rascher harmonischer Rhythmus schon zu Beginn auffällig: nämlich mit Kadenz, ganz am Anfang steht der Akkord mit dem Rhythmus [hN-hN-4tel]

in Vl. 1.

Takt 18 aus GS C24 / RH Ms 826 (1) ist ein Tritonus zwischen Bass und Vl. 1, Terz, Septime und Quinte der Harmonie der Doppeldominante. Vorher in den T. 16 f. erscheint ein verminderter Dreiklang vor der Doppeldominante. Dieser Akkord steht auf Stufe IV+ in Bezug auf Stufe V des Satzes. Seine Wirkung ist chromatisch, und der Akkord in T. 18 entspricht durch seine Auflösung quasi einem D7 auf der Doppeldominante. Der harmonische Kontrast im 3. Satz zwischen G-Dur und C-Dur in den ersten Takten fällt auf, sie werden bei einem bleibenden Basston nicht-modulatorisch blockartig einander gegenübergestellt.

Erst recht gibt es eine harmonische Kontrastwirkung ab T. 31 in einem Abschnitt von RH Ms 824 für ein paar Takte mit 2 b.

Es wäre interessant, die mutmaßlich einmal vorhanden gewesenen Akkordverbindungen des kontrastierenden mittelteils von WWW (1) zu kennen (Akkordverbindungen wie die ersatzweise in die Partitur eingefügten sind hier jedenfalls anzunehmen).

Die ersten 4 Takte von KomZ C15 (1) enden sich harmonisch zu Stufe V mit Septime öffnend. KomZ C22 (4) endet auf Stufe V (mit Durterz in Moll und Vorschlagsnote).

Bei einem Widerhall eines halbtaktigen Motivs bzw. Motivbeginns bei KomZ C18 (1) ereignet sich im Bass dann kein Durchgang, sondern vorher in den Vl. und Fl. in einer Figur aus 8eln mit einem Lagenwechsel, erst später wieder folgt ein Durchgang, siehe T. 6 und T. 8, in T. 8 befindet sich auch in der Vla. ein Durchgang. Harmonisch interessant sind auch die Sechzehntelläufe bzw. Tonleitern in diesem Satz. In den T. 13 bis 16 beginnen die Tonleitern, pro Takt erscheint eine andere: T. 13 in F-Dur mit chromatischer Note cis, T. 14: G-Dur, als V/V, T. 15: C-Dur als V, T. 16: F-Dur

(I) -> D (V/V/V) -> G-Dur (V/V). Die Stufe V/V/V ist durch eine chromatische Modulation mit f und fis erreicht. Bei KomZ C18 (3. 2) spielen die Unterstimmen am Schluss Kadenzstufen, nachdem sie sonst einen Orgelpunkt oder Pausetakte ausgeführt haben. In den T. 28 f. von KomZ C18 (4) tritt ein Oktavsprung erst in den Vl. auf, dann im nächsten Takt im Vlc., auf den im nächsten Takt ein Triller über V/V vor V im nächsten Takt folgt. Vorher erschien schon V/V und nachher auch. Die Bekräftigung von V/V geschieht also auch in der Mitte der harmonisch geordneten Taktgruppen. Der 2. Teil entspricht erst Teil 1 auf Stufe V, nur im Register weiter unten gelegen.

Ein Beispiel für Stufe V als ausgedehnten Orgelpunkt bietet KomZ C13 (1).

GS C19 (3) bringt Oktavsprünge in 8eln und Septimklänge in einem regelmäßigen Wechsel zum Vorschein (siehe ab T. 20).

GS C20 (2) beendet den ersten fünftaktigen Abschnitt mit Triller und Vorschlagsnote über der dadurch trugschlussartig betonten Stufe VI und darauf- folgender Stufe V.

Ein besonderer Akkord befindet sich bei KomZ C24 (3) in T. 104 mit seiner Auflösung in die Dominante in T. 106: Dabei handelt es sich um den übermäßigen Sextakkord ohne Quinte vom Bass aus gesehen. Neue tonartliche Grundlage ist an dieser Stelle d-Moll (Satztonart ist D-Dur), die übermäßige Sexte steht dieser Akkord im Verhältnis der Stufe IV+ zur Dominanttonart A-Dur.

In T. 6 von GS C22 (1) ist Stufe IV anzutreffen, in T. 7 Stufe V, in T. 8 Stufe I. Ein zeitiger harmonischer Wechsel über Stufe V/V zu V ereignet sich in den T. 9 f. von KomZ C19 (1). Erst erscheint der Akkord von Stufe V/V in Moll, dann in Dur.

Ein Triller befindet sich nur über Stufe V/V und vorher über Stufe V am Ende des 1. Satzteils von 5Sinf. IV, 2. Besondere Harmonik in Form einer übermäßigen Sekunde (bzw. None) der Melodie im Verhältnis zum Bass befindet sich bei 5Sinf. IV, 2 am Anfang von T. 4.

Harmonisch spannungsreich sind die T. 3 f. des Trios von KomZ C14 mit None und höher gelegener großer Septime zugleich über dem Basston. Diese Stelle ist zunächst unbetont und dann als betonter Vorhalt konzipiert. Bei KomZ C5 (2) geht ein verminderter Dreiklang zur Stufe V über. Dies geschieht in den T. 2 und 25 (hier enharmonisch verwechselt) mit verschiedenen Harmonien. Ein harmonischer Quart-Sext-Vorhalt befindet sich zum Beispiel in den T. 19 f., 78 und 80 f. von GS C17 (1).

Generalbassbezeichnungen sind ebenfalls für das Cb. im 1. Satz vorgegeben. Im 3. Satz befindet sich ein verminderter Septakkord in T. 7. Die harmonische Grundlage von KomZ C23 (1) ändert sich rasch, auch wenn dieser Satz nicht „chromatisch“, sondern eher als „harmonisch“ zu bezeichnen ist.

Der 2. Teil von SeiSon II, 2 beginnt mit einem gebrochenen verminderten Septakkord – d.h. auch mit einem großen Sprung.

Bei SeiSon V, 1 sind auf der 2. Seite die raschen harmonischen Wechsel eine Überraschung. Schon gleich zu Beginn von Teil 2 von SeiSon V, 2 ist dieser Satz harmonisch-akkordisch interessant. Der 1. Takt dieses Teils entspricht einem Septakkord auf der I. Stufe.

Bei SeiSon VI, 2 ist die Generalbassbezeichnung zu beachten.

Ein harmonisch bemerkenswerter Vorhalt befindet sich bei B.S.p.C. (1) im vorletzten Takt vor einer Generalpause mit Sexte, Quarte und Septime über dem Basston. Ein Teil dieses Stückes ist mit 3 Auflösungszeichen versehen, was natürlich Einfluss hat auf die harmonischen Abfolgen.

Ein System von GS C28 (2) trägt Generalbassbezeichnung, in T. 2 befindet sich schon einmal ein Akkord mit Quarte und Sexte. Der Generalbass verlangt in diesem System einen Wechsel zwischen Terz und Quinte mit Quarte und Sexte.

Der D7 erklingt oft bei B17 (1), er ist in allen Sätzen vorhanden als gebrochener Dreiklang ohne zusätzliche Klangkomponenten.

Gut zu hören ist der D7 bei B13 (1) in T. 8 als V/V7 nur mit Terz und Septime, später erscheint er als typischer Durchgang V7. Der verminderte Septakkord zu Beginn von Teil 2 ist für B13 (2) zu nennen. In den T. 9 und 11 geht ein gebrochener verminderter Dreiklang abwärts bei B13 (4. 2), auf diese Takte folgt je ein gebrochener Mollakkord. Die hier mit „B“ bezeichneten Stücke sind stark modulierende Stücke, besonders B13 (2), mit gebrochenen Dreiklängen, vor allem dem D7.

Ein gebrochener verminderter Dreiklang und ein Septakkord befinden sich in den T. 20 und 22 in der rechten Hand des Cb. bei B17 (1) mit künstlichem Leitton zum nächsten Takt (d.h. mit Auflösungszeichen – h2). Verschiedene Vorhalte weist B17 (2) auf. Der verminderte Septakkord spielt ab T. 39 eine Rolle vor der dazugehörigen Stufe I :

c-Moll, der Parallele zur Grundtonart. Die T. 41 und 43 leiten mit einem chromatischen Durchgang zur Durfassung der Stufe V zu Stufe VI (Moll-parallele) in den T. 42 und 44 über (Kadenz in T. 45 f.). Im Trio tritt wieder der D7 zu Stufe V auf und diverse Vorhalte. Takt 11 weist ebenfalls einen verminderten Dreiklang auf. Der verminderte Septakkord erscheint in den T. 34 und 35 zusammengekommen (vergleiche mit Satz 2) bei B17 (4), und vorher chromatische Wechselnoten, allerdings wird in T. 35 die Septime durch die Sexte ersetzt, dafür erklingt der Grundton H (in Vla. und Cb.).

Die T. 35 und 37 von B13 (2) sind mit einem verminderten Septakkord ausgestattet, dessen Terz in T. 37 als Grundton eines Mollakkords (h-Moll) nachgestellt ist. B13 (1) beinhaltet den verminderten Dreiklang IV+ als chromatischen Akkord. Der gebrochene Akkord mit der Intervallzusammensetzung eines verminderten Septakkords aus kleinen Terzen, dessen größter Teil in der linken Hand des Cb. bei KomZ C26 (2) liegt, bekommt in diesem Satz vor weiteren nachfolgenden Takten, die den Dominantbereich durch häufige Wiederholung des Dominanttons (unter anderem als Oktavsprung) und in der rechten Hand des Cb. gleichzeitig den a-Moll-Bereich betonen, eine harmonisch zwischen beiden vermittelnde Rolle (siehe T. 27). Eine überraschende harmonische Wendung nehmen die letzten paar Takte des Satzes, die mittels eines unisonen Durchgangs von a-Moll zu F-Dur (gedachtem F-Dur – es erklingt nur dessen Grundton) und nach der Harmonie der B-Dur zu F-Dur am Satzende zurückführen.

Melodische Konturen

Kompositionen von Johann Stamitz leben häufig von der Melodik, die wiederum durch die gestusbetonte Rhythmik gegliedert wird¹⁵³. Der seinerzeit ebenfalls beliebte Ditters schreibt im Stil der neapolitanischen Opernschule Sammartinis¹⁵⁴ und Wagenseil verwendet das

153 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Vivaldi, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 789.

154 Vgl. Korff, M., Artikel: Karl Ditters von Dittersdorf, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 228.

"singende Allegro" wie J. C. Bach¹⁵⁵. Veracini galt schon zu Lebzeiten als Meister der kantablen Komposition¹⁵⁶, auch Quantz schreibt kantabel¹⁵⁷. G. A. Bendas Schreibweise dagegen kann mit instrumentalen Zwischensätzen teilweise melodramatisch genannt werden¹⁵⁸. Bei Zach dagegen scheinen Stimmungswechsel eher harmonisch bedingt zu sein. Mysliveček ist ebenfalls eine melodische Begabung zu nennen¹⁵⁹, wie J. Christian Bach, dessen Schreibweise als melodisch expressiv zu bezeichnen ist¹⁶⁰. Im Bereich der Melodik wurden bei den genannten Komponisten gerade die Aspekte Rhythmus, Kantabilität, Gestus und Ausdruck in den Blick genommen. Seit dem 16. Jahrhundert kennt man Dreiklangsmelodik, Rankenmelodik, durch Figurationen getragene Melodik, motivisch-thematisch geprägte Melodik neben der Melodik von Arie, Lied und

155 Vgl. Korff, M., Artikel: Georg Christoph Wagenseil, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 794.

156 Vgl. Märker, M., Artikel: Francesco Maria Veracini, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 752.

157 Vgl. Augsbach, H., Artikel: Johann Joachim Quantz, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 648.

158 Vgl. Pilková, Z., Artikel: G. A. Benda, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 190.

159 Vgl. Dies., Artikel: Josef Mysliveček, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 627.

160 Vgl. Ottenberg, H.-G., Artikel: Johann Christian Bach, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 93 f.

Deklamation. Forkel meint hierzu, Bach habe alle für eine Modulation erforderlichen Töne in einer Stimme vereinigt, und Riemann spricht in diesem Zusammenhang von Mehrstimmigkeit durch Brechung der Melodik, E. Kurth verwendet den Begriff des "linearen Kontrapunkts". Die Praxis der Aneinanderreihung kleinerer Melodieglieder setzen die Wiener Klassiker nach den sogenannten Vorklassikern fort, verändern dabei allerdings teilweise die metrische Platzierung dieser Melodieglieder nach Th. Georgiades¹⁶¹.

Von den zahlreichen Zitaten zur Melodik, die bei den Theoretikern des behandelten Zeitraums zu finden sind, seien hier einige ausgewählt, die verdeutlichen sollen, welcher Stellenwert dem Aspekt des Melodischen beigemessen wurde im Verhältnis zur Harmonik und wie die Vorstellung des Zusammenwirkens beider Aspekte im Satzzusammenhang war.

Daube erklärt:

"Eine jede Melodie ist aus Tönen zusammengesetzt, welche entlehnte Intervallen von Akkorden sind. Hierunter muß man aber die durchgehenden Töne nicht eigentlich zählen, die zur Ausbildung der Melodie gar oft erfordert werden"¹⁶².

Er stellt grundsätzlich fest: "Dann, eine gewisse Melodie zu erfinden, dazu, nach dem Gehöre einen Baß zu setzen, das heißt nur: den allergeringsten Theil von dieser Kunst zu besitzen"¹⁶³. Die Inhalte dieser

161 Vgl. Zaminer, F., Artikel: Melodie, in: Gurlitt, W. und Eggebrecht, H. H., (Hrsg.), Riemann-Musiklexikon, Sachteil, zwölfte Auflage, Mainz 1967, S. 556. Schon die Melodik der Fortspinnung von J. S. Bach beinhaltet vokale Elemente, wie hier zu lesen ist (siehe hierzu auch unter dem Aspekt der Vorhalte).

162 Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 1.

163 Ebd.

wiedergegebenen Zitate verbindet Daube näher ausgeführt im folgenden zitierten Textabschnitt:

"Diese Abhandlung gehöret eigentlich nicht zur Zusammensetzung der Stimmen, indem sie mehr die Melodie angehet: allein, da sie auch ihren Grund aus der Harmonie ziehet: und diese wiederum so genau mit ihr verbunden ist, daß keines ohne das andere seyn kann; so haben wir für nöthig gehalten, sie hier einzurücken. Gewiß ist es, daß die künstliche Zusammensetzung aller Arten von Fugen, Allabreve, Kanons etc. hierauf beruhet. Wie kann, über ein, in den Baß gesetztes, Thema, eine Melodie in die Oberstimme gesetzt werden, wenn man nicht eine gründliche Kenntniß in der Variationskunst besitzt? Sie fließet, wie bereits gesagt worden, aus den Akkorden selbst, nur mit dem Unterschiede: daß die durchgehenden Töne eben so vielen Antheil daran haben, als die im Akkord liegenden rechtmäßigen Tone besitzen"¹⁶⁴.

Die Abfolge der Harmonien und der Verlauf der Melodie entsprechen sich im Wesentlichen, wie auch das nachstehende Zitat noch einmal ausdrücklich hervorhebt:

"Wenn wir die Harmonie in dem Gesichtspunkte betrachten, daß sie zur Begleitung der Melodie diene; so hat sie ihre Gränzen, in sofern dieses nur die Folge der Akkorde betrifft. Wenn aber die aus den Akkorden entstehende Stimmen verschiedene Bewegungen unter sich machen können, durch welche eine jede Stimme wieder vor sich besonders singet; so kann man ihr so gut die schier unzählbare Veränderung zusprechen, als die Melodie sie wirklich besitzt. Wir haben in der Musik drey verschiedene Bewegungen, womit die Stimmen untereinander abwechseln"¹⁶⁵.

Riepel betont an der folgenden Stelle stärker die Bedeutung des melodischen Stimmverlaufs:

164 Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 137.

165 Ebd., S. 10.

"Wer Häuser bauen will, muß erst Materialien dazu haben [Fußnote]. Denn ohne Kenntniß des Gesangs ist mit dem Basse nichts auszurichten. Also ist jetzt für dich das Nothwendigste, die durchgehenden und verwechselten Noten gründlich einsehen zu lernen"¹⁶⁶.

Riepel rät, auf Abwechslungsreichtum zu achten bei der Erfindung der Melodie:

"Die einzige Verwechselungskunst, mittelst welcher man in einem einzigen Tage weit mehr als 99 Themata erfinden kann, ist zur Composition aufs allerwenigste 99- mal gesünder als die bemeldte Rational-Rechnung. [...]

Sie (die Verwechselungskunst) hilft alles in allem zur Tonwechselung. [...]"¹⁶⁷.

Scheibes Bewertung der Harmonie als Grundlage für den Satzzusammenhang will er nicht als vorrangig vor der Melodie missverstanden wissen, wie aus der nächsten zusammenfassenden Anmerkung (mit Hinweis auf deren ausführlichere Darstellung) zu entnehmen ist:

166 Riepel, J., Fünftes Capitel: [...] Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten etc., in: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Regensburg 1768, verwendete Ausgabe: Reprint aus: Emmerig, Th. (Hrsg.), Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/1), Wien, Köln, Weimar 1996, S. 333 bis 439, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 1.

167 Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Riepel 1755, Inhalt, S. 4. Optisch hervorgehoben in der digitalen Ausgabe sind die Ausdrücke "Die Verwechselungskunst" und der 2. Satz mit Ausnahme des eingeklammerten Inhalts.

"§. 145. Die Melodie ist zuerst vorhanden gewesen. Alle Harmonieen und folglich alle Intervallen müssen in dem Bezirke der Octave erzeugt werden und ihren Grund darinn haben. Seite 339"¹⁶⁸

Die Melodie ist in der Denkweise von der Harmonie prinzipiell zu unterscheiden, auch wenn ein enger Zusammenhang besteht. Der Unterschied wird erklärt:

"§. 6. Was Melodie und Harmonie ist. Seite 5"¹⁶⁹

Das gilt unabhängig von der Art der Stimme:

"§. 72. Hier wird bewiesen, daß dieser natürliche Ambitus nicht aus der Harmonie entstanden sey, sondern als Melodie selbst seine eigene Harmonie erfodert; er mag nun in der Ober- oder Unterstimme stehen.

Von der Unterstimme ist es schon im vorigen gezeigt worden, und hier wird es auch von der Oberstimme dargethan. Nebst Exempeln. Seite 170"¹⁷⁰

Daubes Erkenntnisse beziehen sich auf die Schreibweise der nachfolgend genannten Komponisten:

"Ich habe bey nahe durch fünfzigjährige Erfahrung und angeborne Lesbegierde, wie auch durch Anhörung der Arbeiten berühmter Musikgelehrten, als: eines Händels, Hasse, Graun, Jomelli, Bachs, etc. sowohl, als durch Untersuchung

168 Ueber die musikalische Composition, Scheibe 1773, S. 592, „Verzeichniß der Materien, die in diesem ersten Theile vorkommen“.

169 Ebd., S. 591.

170 Ebd., S. 587.

ihrer Partituren es dahin gebracht, allgemeine Regeln zur Erfindung der Melodie und ihrer Ausführung in den Druck geben zu können"¹⁷¹.

Eine kompositorische Bezugnahme von seiten Zachs auf Jomelli, einen der genannten Zeitgenossen Zachs, ist bekannt. Sie wird greifbar in der Interpolation einer Arie Jomellis in eine Messe Zachs, worauf Gratl hinweist¹⁷². Auch Koch nimmt sich der Problematik des Verhältnisses von Melodik und Harmonik an:

"Wenn ich z.B. den Begriff der Harmonie auf eine ungewöhnliche Art bestimme, mag es doch seyn, daß mancher dabey den Kopf schüttele, dennoch bleiben diesem Begriffe die Vortheile, die er hat, und rechtfertigen ihn über lang oder kurz auch bey demjenigen, dem er anfangs nicht gefallen wollte. Jene Fragen, ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entstehe, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, können schicklicher und weniger ohne Verwirrung durch nichts entschieden werden, als durch diesen Begriff"¹⁷³.

Koch hält die Unterscheidung von Melodik und Harmonik für bedeutsam:

"Ich aber werde mir Gelegenheit machen können, zwischen der Harmonie und der Melodie eine Linie zu ziehen, und die Fragen, ob die Harmonie oder die Melodie eher sey, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, so zu beantworten, daß man sich bey der Entscheidung beruhigen kan"¹⁷⁴.

171 Anleitung zur Erfindung der Melodie, Daube 1798a, Vorrede, S. 4.

172 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 393.

173 Koch, H. C., Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil, Leipzig 1787, verwendete Ausgabe: Faksimile-Nachdruck Hildesheim 2000, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, Vorrede, S. 14.

174 Versuch einer Anleitung zur Composition, Koch 1782, S. 4.

Dabei darf nicht vergessen werden, was vor allem im Vordergrund stehen sollte bei der Auswahl des musikalischen Inhalts: "Die Fertigkeit, die Töne so zu verbinden, daß sie geschickt sind, Empfindungen auszudrücken, und daß folglich dadurch ein Tonstück entsteht, diese ist mein Gegenstand"¹⁷⁵.

Das heißt bezogen auf das Verhältnis von Melodik und Harmonik:

"Die Setzkunst verbindet, um ein Tonstück zu zeugen, die Töne entweder in einer Reihe oder nicht; in dem ersten Falle entweder in einer nacheinander hörbaren, oder in einer zusammen hörbaren Reihe"¹⁷⁶.

Das spricht Kochs Dafürhalten nach für Aufmerksamkeit, die auf den melodischen Bereich zu richten ist:

"Man hat sich in den Streitigkeiten über den wesentlichen Unterschied der Melodie und der Harmonie fast immer verloren, immer verwirrt; und wer wundert sich darüber? Die Begriffe waren unter einander geworfen. Die Melodie behauptete, trotz allen, die es nicht merken wollten, ihr Recht, und behauptet es ewig, das Recht, die Töne nur als Ausdrücke der Empfindung zu bearbeiten, alles, was diese Theorie in sich enthält, Rhythmus, Tact, u.d. gl., ist ein Argument dafür"¹⁷⁷.

Die Abfolge der Harmonien wird an der folgenden Stelle im Unterschied zu den harmonischen Zusammensetzungen angesprochen:

"Nun entdeckte aber die Setzkunst noch ein großes Feld, Gegenstände, die einfacher sind, als die Objecte der Melodie und der begleitenden Harmonie, und die vor beyde vorausgesetzt werden müssen, sie nannte die Verbindung der Töne auch hier Harmonie, aber die Idee des harmonischen Contrapuncts war zu

175 Versuch einer Anleitung zur Composition, Koch 1782, S. 7.

176 Ebd., S. 8

177 Ebd.

stark, zu glänzend, und verdrängte jene ganz, und daher kam es, daß man sich oft in einem Zirkel herum drehte"¹⁷⁸.

Dass es auf den sinnvollen Zusammenhang ankommt, sagt Koch an der nachfolgend wiedergegebenen Stelle:

"Die Fragen, ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entstehe, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, sind nunmehr entschieden, sind aufgeklärt. Denn was kan in einem Tonstücke eher entstehen als die einfache Harmonie? Und wie kan ich die Auflösung eines Tonstücks für vollendet halten, wenn ich nicht bis auf die einfache Harmonie zurück gegangen bin?"¹⁷⁹

Von der Herangehensweise sieht das so aus, dass die Melodien zuerst da sind und harmonisch zusammengesetzt werden:

"Die zweyte Abtheilung enthält die Art und Weise, wie eine Melodie harmonisch begleitet, das ist, wie eine Melodie mit mehrern Melodien harmonisch vereiniget wird. Die Art und Weise dieser Vereinigung pflegt man den Contrapunct zu nennen"¹⁸⁰.

Das geschieht in der Absicht, "[...] daß sie, mit mehrern Melodien verbunden, ein Ganzes ausmachen, durch welches beym Vortrage desselben Empfindungen hervorgebracht werden sollen"¹⁸¹.

178 Versuch einer Anleitung zur Composition, Koch 1782, S. 9.

179 Ebd.

180 Ebd., S. 11.

181 Ebd.

Matthesons Gedankengänge seien hier überblicksweise, doch umfänglich dargestellt, weil Mattheson als besondere Autorität auf dem Gebiet der Melodik in diesem Zeitraum gilt, sozusagen als erster, der die Melodik genauer betrachtet hat: Mattheson erklärt in Buch II, Kapitel 4 auf S. 121 f. die Voraussetzungen, die Fähigkeit, eine gute Melodie zu erfinden zu erlernen und Voraussetzungen für das Gelingen einer guten Melodie. Dabei müssen *Dispositio*, *Elaboratio* und *Decoratio* sowie *Thema*, *Modus* und *Tactus* als Erstes bedacht werden¹⁸².

Auf S. 123 geht Mattheson auf Sinn und Unsinn von schriftlichen Sammlungen musikalischer Versatzstücke ("Erfindungsquellen") ein; die verschiedenen *Loci topici* werden schon genannt auf S. 123 f. Die "unzähligen" verschiedenen Änderungsmöglichkeiten im melodischen Bereich, die "insonderheit" auf vier genannten Wegen erfolgen, sind mit Beispielen auf den S. 124 ff. dargestellt. Auf S. 126 führt er die Nachahmung oder den Wiederschlag auf. Der *Locus descriptionis* wird auf S. 127 erläutert: die Beschreibung/Abmalung menschlicher Gemütsneigungen (Matthesons Wortwahl); die "noch übrigen loci" werden genannt. Auf die Rangordnung der *Loci*, *Genus* und *Species*, auf die Stimmenanzahl, sowie auf die Instrumente als Anlass zur Erfindung geht Mattheson auf S. 128 ein. Die Auswahl der Materie, aus der melodische Konturen resultieren, bespricht er auf den S. 128 f. Er rät auf den S. 129 f. dazu, den bestimmten Zweck bedenken, für den etwas geschrieben wird. Dabei kommt es auf die Einkalkulation von Umständen, Zeit und Ort an und darauf, Gegensätze

182 Vgl. *Der Vollkommene Capellmeister*, Mattheson 1739, S. 122; siehe hierzu auch II, 14 auf S. 235 und 241: zu *Dispositio*, *Elaboratio* und *Decoratio*, allgemein hierzu auch wieder Paragraph 24 auf S. 239.

und Vergleiche einzubeziehen¹⁸³; in Paragraph 81 bemerkt er:

"Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muss aber das Entlehnte [...] so einrichten und ausarbeiten, dass sie [die Nachahmungen] ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen [...]". Auf S. 132 bringt er musikalische Zitate; Paragraph 85 zeigt eine besondere Erfindungsart, die auf das außerordentliche zielt, und was "dazu hilfft". Im Fünften Hauptstück befindet sich auf S. 183 eine Begründung des Themas: Die Melopoie ist noch nicht genügend untersucht und verstanden worden.

Die Seiten 134 ff. behandeln das Einfache und das Zusammengesetzte; auf S. 135 erklärt er in Paragraph 15: "Natürliche Muster verursachen die künstlichen." Eine lautere Melodie stellt den rechten Anfang zum Komponieren dar (S. 136, Paragraph 19). Was sie bedeutet, sagt Mattheson auf S. 136 in Paragraph 21: "[...] diese Melodie sey die Haupt-Sache und der höchste Gipfel der musicalischen Vollkommenheit." Für die praktische Anwendung fehlen noch Mittel und Wege, die an die Hand gegeben werden können, sagt er auf S. 137¹⁸⁴. Vor der Gefahr, den Zusammenhang zwischen den Stimmen nicht zu wahren, warnt Mattheson ebenfalls¹⁸⁵ und spricht vom Vorteil einer Melodie mit "edler Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit"¹⁸⁶, denn eine Melodie allein kann viel bewirken¹⁸⁷.

183 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 131.

184 Vgl. Ebd., S. 131, P. 24.

185 Vgl. Ebd., S. 137 ff.

186 Vgl. Ebd., S. 138, P. 26.

187 Vgl. Ebd., S. 139.

Wie Mattheson auf S. 140 in Paragraph 45 anmerkt, hat Mattheson seine Gedanken über die Melodie im Verhältnis zu seinen Überlegungen in der "musicalischen Critic" überdacht. Vier melodische Haupteigenschaften werden im Folgenden besprochen auf S. 140¹⁸⁸; hier spricht Mattheson von der "eingebildeten Unmöglichkeit", klare melodische Regeln zu erstellen. Vorweg schickt er, bevor er darauf näher eingeht, die folgende Aussage: Im bewegenden oder rührenden Wesen besteht wahre melodische Schönheit¹⁸⁹. Dabei spielen drei Begriffe eine zentrale Rolle:

Leichtigkeit¹⁹⁰, Deutlichkeit¹⁹¹ und Lieblichkeit¹⁹².

Einige überschaubare Regeln sind gut einzuhalten und bringen mit der Zeit nützliche Folgen¹⁹³; wunderliche Seltenheiten und eigensinnige Grillen sind zu vermeiden¹⁹⁴; der Vorteil volksliedartiger Melodien spielt für Mattheson auch eine Rolle. Um Leichtigkeit und natürliche Schönheit geht es auf S. 143. Auf die Gefahr eines zu großen Melodieumfangs wird auf S. 144 hingewiesen¹⁹⁵; ebenso auf die Schwierigkeit, die in der Leichtigkeit liegt. Ab Paragraph 72 auf S. 145 geht es um die Deutlichkeit. Das heißt, auf Vokalmusik bezogen: Der "Verstand" der Worte rührt von

188 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 140, P. 46.

189 Vgl. Ebd., P. 47.

190 Vgl. Ebd., S. 140 f., P. 48 bis 49.

191 Vgl. Ebd., S. 141, P. 50 f.

192 Vgl. Ebd., P. 52.

193 Vgl. Ebd., S. 142, P. 53.

194 Vgl. Ebd., P. 58.

195 In P. 66.

der Gemütsbewegung her¹⁹⁶, und die Seele der Melodie ist die Zeitabmessung¹⁹⁷. Es kommt auf die Beachtung von Akzenten an und darauf, den Nachdruck (Emphasis genannt) angemessen erkennbar werden zu lassen¹⁹⁸. Die Frage, wie ein Text gemeint ist, wird in Paragraph 97 bis 100 erörtert. Behutsamkeit in der Anwendung von Figuren¹⁹⁹ ist ebenfalls anzuraten. Zu vermeiden sind "Einfalt" und (deplatzierte) "Ausschweifungen"²⁰⁰; der Deutlichkeit wegen voneinander zu unterscheidende Schreibarten werden in Paragraph 107 benannt. Das fließende Wesen wird durch Klangfüße, Rhythmus und deren geometrischen Verhalt bestimmt²⁰¹. Wie auf S. 141 angedeutet, sollen nicht zu viele Schlüsse vorkommen²⁰², sondern es kommt auf die geschickte Verbindung an²⁰³. Die Charakterisierung der "Lieblichkeit" ist auf S. 152 nachzulesen: Zu ihr gehören mehr Grade / Schritte und kleinere Intervalle sowie die Untermischung von teilweise vorgestellten Locos communes.

196 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, P. 80 auf S. 146.

197 Vgl. P. 85 ff. auf den S. 146 ff. von Ebd.

198 Vgl. Ebd., S. 148.

199 Siehe auch besonders P. 108 und 109 auf S. 150 von Ebd..

200 Vgl. Ebd., S. 149.

201 Vgl. Ebd., S. 150.

202 Vgl. Ebd., S. 150 f.

203 Vgl. Ebd., S. 151.

Die richtige und falsche Abwechslung von Intervallen bzw. ganzen Intervallfolgen wird im Nachfolgenden auch gezeigt²⁰⁴. Auf den Seiten 146 ff.²⁰⁵ geht Mattheson noch einmal auf den richtigen Verhalt aller Teile einer Melodie zueinander ein (und spricht auch einen Tadel an galanten Komponisten aus). Verwandtschaft der Teile ist gefragt²⁰⁶, auch der Wiederschlag wird noch einmal erwähnt. Mattheson meint: "Das schäumende, tändelnde und üppige Wesen hat heutiges Tages in der melodischen Setz-Kunst mehrentheils den grössesten Beifall"²⁰⁷, doch zu viele "lauffende Figuren" stören die Lieblichkeit der Musik²⁰⁸. In II, 12 äußert sich Mattheson zur Instrumentalmusik u. a. dahingehend, dass die fließende aneinanderhängende Modulation als das Wichtigste in Instrumentalstücken betrachtet werden sollte, obgleich (für seinen Geschmack zu sehr) der Focus dabei in der Regel auf die Harmonie und das geschickte Gewebe der Parteien gerichtet ist. Die Gattungen der Melodien werden an dieser Stelle ausgeklammert²⁰⁹. Eine gute Idee allein reicht nicht²¹⁰. Die Natur selbst lehrt, "eine gehörige Ordnung

204 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 152 ff.

205 Wie auch in Kapitel 14 des 2. Teils dieser Veröffentlichung.

206 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 157 ff.

207 Vgl. Ebd., S. 158, P. 156.

208 Vgl. Ebd., S. 159.

209 Siehe hierfür bei Teil 2 von Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, Kapitel 13.

210 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 235.

zu halten"²¹¹; die verschiedenen Redeteile werden vorgestellt, die sich "in geschickter Folge wirklich darin [= in Musikstücken]" "bey fleißiger Untersuchung" antreffen lassen²¹². Er nennt den Begriff der Erweiterung in diesem Zusammenhang (Amplificatio, und auch Argumentatio)²¹³ und geht auf (Zier-) Figuren (mit Sinn) ein; dabei soll die Gewichtung der "Gründe" abnehmen, die Schlüsse wiederum sollen bündig sein²¹⁴.

Die richtige Arbeitsweise beim Komponieren stellt Mattheson auf S. 42 vor. Der Gefahr "wunderlicher und abentheuerlicher Contrasten" kann mit Geduld entgegengewirkt werden²¹⁵; Ähnliches wie in den Paragraphen 2 bis 4 erscheint erneut; Fehlhaltungen werden in Paragraph 34 f. benannt. "Wer wol disponirt, hat halb elaborirt" gibt er auf S. 242 in Paragraph 39 zu denken, danach werden Figurenarten im Satz und Manieren erklärt. Paragraph 51 auf S. 244 zeigt bestimmte die Zeit überdauernde Figuren. Mattheson ist überzeugt von der Richtigkeit seiner Darstellung²¹⁶. Im Bereich der Themenbildung benennt Gratl Oktavsprungthemen, die sich z. B. bei Zachs mutmaßlichem Vorbild Zelenka und in Zachs Instrumentalwerk häufig als Grundlage der Melodiebildung wiederfinden neben Dreiklangsmelodik, die bei Zach wie auch generell in dieser Zeit

211 Vgl. Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 236.

212 Vgl. Ebd., S. 235, P. 5.

213 Vgl. Ebd., S. 239.

214 Vgl. Ebd., S. 239, P. 25.

215 Vgl. Ebd., S. 241, P. 31.

216 Vgl. Ebd., S. 244.

häufig anzutreffen ist und evtl. an der Opera seria orientiert ist sowie Vorhalts- und Seufzermelodik, der ebenfalls seinerzeit eine zentrale Rolle zukommt und Chromatik als wesentliche Merkmale der Melodiebildung²¹⁷.

Im Besonderen zeichnen sich bei Zach einige Verfahrensweisen im melodischen Bereich ab, zu denen die Verlängerung von Melodiebögen, das Zusammensetzen einer neuen Melodik aus alten Melodiebestandteilen und die Wiederholung oder der Ausbau von veränderten oder unveränderten bestimmten melodischen Modellen gehören. Daneben ist unterbrochene, zweischichtige, engschrittige und verzierungsreiche Melodik zu entdecken sowie die Tatsache, dass einzelne Taktgruppen stark melodisch oder wenig melodisch geprägt sein können. Innerhalb eines Satzes sind unterschiedlich lang andauernde und in ihrer Charakteristik unterschiedlich ausgeformte Melodiestücke vorzufinden, die Zusammenhang stiften, Veränderungen herbeiführen oder mit ihrer Charakteristik für sich stehen, wie an den nachfolgenden Beispielen ersichtlich werden soll.

Eine freie melodische Bewegung, für welche die Aufwärtsführung innerhalb der T. 19, 20 und 22 sowie die Verwendung von 32steln (T. 21) charakteristisch sind und die Terz nach oben am Ende der Bewegung in den T. 19 und 20, spielt Vl. 1 im 2. Satz von KomZ C17. Im 5. Satz beinhalten die T. 83, Taktposition 2 bis T. 89, Taktposition 1 eine melodische Floskel mit Quintzügen. Chromatisch eingeleitet wird innerhalb dieser Floskel T. 84.

217 Vgl. Die kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 199.

Die Melodik ab T. 73 des 1. Satzes von KomZ C10 ist engschrittig, abgesehen von der 1. Terz des 1. Motivs daraus (73 und 77) besteht sie aus Sekunden. Das lässt sich gut in Übereinstimmung mit Matthesons Vorstellung von lieblichen Melodiekonturen bringen. Noch einmal kommt ein Quintschritt in T.80 vor, der abwärts führt, dann aber geht es überraschend wieder von vorne los mit einer Wiederholung in derselben Lage. Bei der erneuten Abwärtsführung der Melodie geht sie einen Schritt weiter nach unten und dann in einem Septsprung aufwärts. Wieder ist es eine engschrittige, aber eine andere Melodieführung, die wesentlich aus Primen und Sekunden besteht, mit Ausnahme von T. 94 mit den Intervallen Quarte und Terz. Der Abschnitt ab T. 117 hat eine neue Melodie mit eigener Kontur, die allerdings aus früheren Bausteinen zusammengesetzt ist. Der 3. Satz erinnert hörbar an den Anfang des 1. Satzes durch eine jeweils dreimalige Tonbegründung der Melodie mit dazwischenliegenden Takten und eine aufwärts gerichtete Tonfolge. In den T. 17 bis 24 spielen die Vl. eine in sich geschlossene Melodie im Terz- bzw. Sextabstand. Die melodische Dichte steigt bei GS C7 (2) in T. 13 rasch an. In 16teln, punktierten 16teln und vor allem in 32steln wird eine G-Dur-Tonleiter vom g bis zum d3 hinaufgeführt in den Vl., ab Taktposition 2 auch in der Ob. und ab Taktposition 3 im Punktierungsrhythmus, der im Verhältnis zu Satz 1 T. 38 diminuiert erscheint, auch in Vla. und Vne. Bei den 8eln in T. 17 im 2. Teil in den Fl. und Vl. soll immer die 2. 8el der einzelnen Taktpositionen staccato interpretiert werden. Dadurch stehen sie in Beziehung zur Triolenbewegung des 1. Teils, weil dort die Melodiebewegung auch nicht an der 1. Stelle der einzelnen Taktpositionen stattgefunden hat. Im Oktavabstand von Fl. 1 und Vl. 1 setzt ab T. 17 im 3. Satz eine Melodie piano ein, die durch ihre Aufwärtsführung, den Umfang von 5 Tönen und

ein Punktierungsmotiv mit 2/16teln entfernt an die T. 7 ff. des 1. Satzes erinnert. Ebenso parallel zu den T. 9 f. in Satz 1 setzt Vl. 2 in T. 21 mit notengetreuer Wiederholung von Vl. 1 T. 17 ein und wiederholt deren Verlauf bis zu T. 20 und darüber hinaus bis T. 24, nachdem Fl. 1 und Vl. 1 zur Melodieführung, die nun in Vl. 2 liegt, in eine pulsierende Achtelbewegung übergehen, die für die T. 26 bis 28 zum Orgelpunkt wird. Beide Fl. fangen in Satz 1 von GS C1 mit einer hN im Terzabstand an (Fl. 1 übersteigt Fl. 2 und die Vl. um eine Terz), worauf das Punktierungsmotiv folgt und dann eine hN in Fl. 1, in Fl. 2 ein Quartabstieg in 4teln, wieder das Punktierungsmotiv und in beiden Fl. eine abschließende 4tel der Tonhöhe g2. Außer dem Melodieton g2 in T. 2 liegt Fl. 1 eine Terz über der eigentlichen Melodie. Eine Achtelfolge setzt auch diejenige zweimalige Tonfolge der ersten beiden Takte von Vla. und Vne. fort. Mit T. 45 ändert sich die vorige Melodieführung der 1. Vl. ein wenig, denn Taktposition 3 aus T. 44 wird nicht wiederholt, es geht von Taktposition 1 einen Halbtonschritt nach oben zurück zu diesem Ton (Taktposition 3 T. 44) und dann einen Tritonus (eigentlich eine verminderte Quinte abwärts).

Neues Material bringen im 2. Teil von GS C1 (2) die T. 17 bis 23. Der 2. Teil ist wieder mit Auftakt gesetzt und beginnt im Forte. Die Melodie der 1. Vl. ist rhythmisch ziemlich differenziert mit vielen 32steln und besteht im Wesentlichen aus großen Sprüngen und Sekunden. Auch ein Vorhalt und sein Zielton werden im 3. Satz wiederholt, dabei wird die Melodie in den Fl. und Vl. noch einmal ausgebaut durch der Reihenfolge nach einen großen Sprung in den Vl. (in Vl. 1 über eine Tredezime aufwärts und in Vl. 2 über eine Undezime), einen schrittweisen Quartgang abwärts in Fl. und Vl. und einen weiteren Sprung (ein Sextsprung in Fl. 1 und Vl. 1).

Während der Synkopenkette bis T. 36 des 4. Satzes spielt Fl. 2 eine melodiöse Gegenbewegung zu Fl. 1.

Die Melodieführung von Vl. 1 ist zu Beginn von GS C8 (2) in zweimal vier ähnliche Taktgruppen gegliedert. Die 2. Taktgruppe davon führt nach e-Moll, dann in einen Abschnitt in 16teln, bei dem kleine Sekunden überwiegen und die Leittöne nach e-Moll und zum „h“ hin als zwei übermäßige Sekunden enthalten sind. Das Trio von GS C8 besteht hauptsächlich aus Sekundsritten. Eine Ausnahme hiervon macht lediglich die absteigende Terz am Ende von T. 36 und der große Sprung vom a1 zum e3 des Taktes 37 dar. Ein Quartsprung in T. 43 unterteilt die T. 41 bis 44 in 2 Taktgruppen. Eine Besonderheit stellen jedenfalls die Tonrepetitionen der T. 33 (a2), 37 (e3) und 45 (a1) dar. Die Rhythmik und Melodik von Vl. 1 (mit Vl. 2 im Terzabstand) entspricht genau den T. 30 und 34 des 1. Satzes aus dem ebenfalls von Sekunden geprägten Abschnitt der T. 29 bis 35; ein Quartabgang in 16teln in T. 44 auf Taktposition 3 in Vla. und Vne. hat auch zu den jeweils letzten beiden Takten des ersten Teils geführt (dort zuerst in Fl. und Vl., dann nur in den Vl., jetzt nur in Vla. und Vne.). Eine Melodie in Notengruppen zu 4/16teln im 4. Satz setzt sich auf Taktposition 2 in der 1. Vl. in Bewegung, oder besser gesagt: die 1. Hälfte der Melodie, denn es ist dasselbe Melodiestück wie im 1. Satz in den T. 29 f. und 33 f., hier in A-Dur.

Im 1. Satz von GS C9 nehmen Bewegungsintensität, Tonhöhenbereich und Lautstärke plötzlich zu im Abschnitt der T. 13 bis 19 Taktposition 1, der auch zur Doppeldominante von F-Dur ausgreift. Viertaktige Einheiten, die zwischen andere Einheiten gesetzt sind, weisen bei GS C9 (3) eine eigene Charakteristik auf. Die erste davon wird von den Vl. und Fl. allein ausgeführt und beginnt mit einer 4tel c als Auftakt. Sie beinhaltet in den

T. 5 f. gleichmäßige 8el mit Sekunden, die vom Tonraum her auf den einzelnen Takt hin betrachtet innerhalb einer Terz bleiben.

Im 1. Satz von GS C2 befindet sich zwischen den T. 1 und 2 sowie 3 und 4 im Verlauf der obersten Töne der Vl. ein Quartsprung. Alle Stimmen sind bis zu T. 6 inklusive beteiligt. Die oberen Töne der Violinstimmen der G-Dur-Takte 1 und 3 werden in T. 5 wiederholt mit einem dazwischengesetzten Punktierungsmotiv. Im nächsten Takt geht diese melodische Reihenfolge von T. 5 von der Tonhöhe des mittleren Akkordtons von T. 5 aus. Das d1 war bis jetzt in jeder 1. Takthälfte als unterster Ton der Vl. zu hören, in T. 6 auch in der 2., weshalb der Wechsel zwischen g und d nicht nur harmonisch in den ersten 4 Takten, sondern auch hier melodisch vorhanden ist. Der schrittweise ausgeformte Intervallumfang mit unmittelbarer Tonwiederholung beträgt in jedem der T. 7 bis 10 eine Quarte nach oben, in T. 10 einen Tritonus nach oben auf Taktposition 2. Ein Abwärts-gang in Sekunden innerhalb einer Quarte verteilt sich über die T. 11 bis 14 in der 1. Fl. Takt 22 ist rhythmisch eine erneute reine Achtelbewegung, allerdings heben sich die Septimsprünge von der Sekundbewegung der längeren Taktgruppe in 8eln T. 7 ff. ab. Dieser Takt beschließt auch diesen Achtelabschnitt in T. 26, ebenso befindet er sich in dessen Mitte, die übrigen beiden Takte sind sich ebenfalls gleich. In den T. 23 und 25 sind 2 Sekunden auf die 8el der Taktpositionen 1 und 2. 1 verteilt, die mit dem vorangestellten Ton der Doppeldominant abwechseln, Taktposition 2. 2 besteht aus einer Notengruppe zu 4/16teln mit einem Quartabgang wie auf Taktposition 2. 2 von T. 21. Die eben genannte Sekundbewegung stellt eine vertauschte Reihenfolge und Komprimierung in einem Takt der Taktpositionen 1. 1 der T. 17 bis 19 von Vla. und Vne. dar. Diese Taktgruppe ist etwas länger als die vorangegangene, dafür aber melodisch und rhyth-

misch weniger kompliziert. Die letzten beiden Takte am Ende des 1. Teils 45 und 46 bestehen aus D-Dur-Akkorden mit einem Wechsel der obersten Tonhöhen und einer Abwandlung der rhythmischen Folge der T. 5 und 6, Taktposition 2 von T. 46 leitet mit einem gebrochen-en Akkord in 8eln zur Wiederholung des 1. Teils beziehungsweise zum 2. Teil über. Die melodisch-rhythmische Folge mit Vorschlagsnote der Fl. und Vl. von T. 20 des 3. Satzes kann im Zusammenhang dieser Sinfonie als Zusammensetzung aus dem Sechzehntelmotiv der T. 31 und 33 in den Vl. im 1. Satz und dem abwärtsgehenden Sekundschrift der Achteltakte 7 ff. des 1. Satzes empfunden werden, ebenso beinhaltet es melodisch die Sekundbewegung der T. 65 ff. Mit Sekundbewegungen wurden mehrere Takte des 1. Satzes gestaltet. Schon unter "Rhythmik" wurde erwähnt, dass die T. 29 bis 32 inhaltlich eine erneute Variation der T. 17 bis 20 bringen, bei der die Tonfolge der T. 17 und 18 rückwärtsläufig ist und der letzte Takt mit einem Vorhalt auf einer 4tel vor einer 8el gestaltet ist, und dass der 7. Abschnitt ein weiterer Abschnitt aus 32steln ist, dessen Tonhöhen konsequent nach oben weitergeführt werden in den Vl. (mit Vl. 2 im Terzabstand).

Durch ihren sekundweisen Aufstieg und dem anschließenden längeren Verharren auf einer bestimmten Tonhöhe (hier cis³ in Vl. 1, Fl. 1 und H. 1 in T. 53 und h² in T. 54, auch a² als 4tel in T. 55), die in einen kurzen Abwärtsgang aus Sekunden eingeordnet ist, ist ein Vergleich dieser T. mit den T. 7 bis 14, erste 8el des 1. Satzes möglich.

Im 3. Satz von GS C4 konstituieren sich 11 Takte fast ausschließlich aus Terzen in Form von Tonhöhenwiederholungen mit Punktierung (T. 31 f.) oder Legatobögen über gleichmäßigen 8eln (T. 33 f.) und in Form von triolisch eingeteilten Dreiklangsbrechungen (T. 35).

Wenn die Fl. im 1. Satz von GS C6 dazukommen, spielen sie die Melodietöne der Vl. ohne 16tel um eine Oktave nach oben versetzt. Die T. 17 bis 20 sind wie die T. 7 bis 10 aufgebaut. Flöte und H. gehen die Tonbewegung der Vl. in 4teln mit. (Auf der letzten Taktposition von T. 20 steht diesmal keine Generalpause). Hörner, Vla. und Vne. leiten zum nächsten Abschnitt über. Bei der Reprise sind ab T. 101 die relativen Tonhöhen andere als vorher, die T. 103 bis 115 sind rhythmisch denen bis zu T. 35 gleich.

Bei Satz 2 von GS C6 ist nennenswert, dass es bis zur ersten 8el in T. 12 keine melodischen Wiederholungen gibt. Eine rhythmische Wiederholung befindet sich in T. 9 (von T. 5). Takt 4 hat mit T.1 die ersten beiden Notenwerte in vertauschter Reihenfolge gemeinsam (T. 1: lombardischer Rhythmus) und die nächsten beiden Töne, die eine Quarte bilden, auch in vertauschter Reihenfolge und verändertem Rhythmus. Die Ausgestaltung der 1. Taktposition des 2. Takts wird in T. 7 von Vl. 1 aufgegriffen und auf dessen 2. Taktposition die rhythmische Einheit mit Punktierung und Triller von Taktposition 1 in T. 6, ebenso ist T. 8 rhythmisch gestaltet. Durch die Flötenverstärkung seit der Auftaktachtel „e“ ist dieser Sekundschrift in 8eln hervorgehoben, allerdings bildet er auch mit der Auftaktachtel eine Gruppe von 3 Tönen, die als eine solche den Verlauf der ersten 3 Takte bestimmt.

Die abwechslungsreiche Melodik haben bei KomZ C18 (3) die Vl., auch wenn die H. bzw. Fl. mit abwechslungsreicherer Rhythmik dazukommen.

Wie öfter in 2. Sätzen ist eine im Verhältnis dazu eine stärker schwankende Melodik zu beobachten bei GS C11 (2) und auch eine abwechslungsreichere Rhythmik, d. h. häufigere rhythmische Wechsel. Der Melodik von

GS C11 (3) besteht meist aus Terzen oder ist graduell, daneben gibt es einzelne Sprünge, die auffallen.

Graduelle Melodik als Gegensatz zu gebrochenen Dreiklängen mit bestimmter Artikulation spielen bei KomZ C15 (4) eine Rolle.

Teil 2 entspricht bei KomZ C22 (7) nicht Teil 1, aber die Violinthematik wird dort fortgesetzt. Die Solo-Vl. spielt dort zu Beginn Tonrepetitionen in 16teln.

Auch bei GS C12 (1) liegt eine kleinegliedrige, etwas kompliziertere Zusammensetzung vor.

Bei KomZ C24 (3) ist ein fünftaktiges Melodistück erwähnenswert, das mit gleichmäßigen Notenwerten und Tonhöhen (unter anderem) endet.

Die Melodie der 1 Violine ist bei KomZ C4 (1) mit hN unter anderem aufgebaut, punktierte 4tel und Wechselnotensekunde (dann auch in Vl. 2).

Große Sprünge sind Teil der melodischen Kontur von KomZ C3 (1).

Eine bestimmte melodische Folge bei GS C17 (1) tritt später wieder auf.

Im 3. Satz von EU legt die rechte Hand des Cb. auch ausnahmsweise verhältnismäßig große Sprünge zurück.

Das „Mineur“ von SeiSon II zeigt einen bewussten Umgang mit verschiedenen Melodietypen.

Eine melodische Linie im 1. Satz von GS C7 besteht aus aufwärtsgeführten mit Staccato bezeichneten Sekunden in den T. 7 und 9 (d. h. aus Tonleiterstufen) und dazwischen aus einem Punktierungsmotiv mit der Terz (T. 8) bzw. der Quinte des D-Dur-Dreiklangs (T. 9) als Zielton.

Der Zielton "fis" in T. 8 wird auch wieder als letzte 8el des Takts im Sinne des Melodiebeginns in T. 6 wiederholt.

Die Melodie der Vl. ab T. 2 Taktposition 3 des 1. Satzes von GS C1 beginnt mit einem Viertelauftakt und läuft in den T. 3 f. zweistimmig im Sextabstand. Die melodisch geprägten T. 3 f. sowie 7 f. mit Auftakt sollen unabhängig davon piano vorgetragen werden.

Zweischichtige Melodiebildungen sind bei den nachfolgend vorgestellten Beispielen vorzufinden. Violine 1 hat in den T. 62 bis 67 des 1. Satzes von KomZ C20 eine zweischichtige Melodik, bestehend aus dem Ton a als 8el oder 16tel, je nach Taktgruppe, und aus einer aufsteigenden Tonfolge in A-Dur. Nachdem in ein schon vorhandenes Bewegungsmuster mit abwärtsgerichteten Sprüngen die Septime einbezogen worden ist, setzen die Fl. im 2. Teil des Menuetts von KomZ C20 die Abwärtsbewegung fort und integrieren dabei in T. 11 einen Sextsprung aufwärts. Dieser größere Sprung stellt bezogen auf den größeren melodischen Bogen und auf die Oktavsprünge eine Umkehrung zu Teil 1 dar.

Neben Dreiklangsmelodik hat RH Ms 824 (1) auch zweischichtige Melodik, damit ist eine zwischen Tonrepetitionen gesetzte Melodielinie gemeint. Während der T. 36 bis 41 des 4. Satzes von KomZ C16 wird eine bereits bestehende Melodie in 2 Schichten in Vl. 2 fortgesetzt in einem schnelleren Fortgang mit einem Tonwechsel pro 8el in beiden Schichten. Die Tonfolgen wechseln pro Takt, so dass nicht mehr die zweischichtige Melodie wie vorher gehört wird, sondern pendelnde Terzen.

SeiSon VI, 1 hat zweischichtige Melodik als ein Pendel zwischen einem Ton und verschiedenen Sprüngen in den T. 19 bis 22 in der 2. Oberstimme und später in Teil 2 im acht- bis fünftletzten Takt als eine Variante von Tonwiederholungen, wobei die Lage des Basses im Violinschlüssel an dieser Stelle auffällt. Zweischichtige Melodik gibt es wieder bei SeiSon

VI, 3 mit nach verschiedenen Intervallen ausholenden Pendeln wie bei einem Albertibass hier, aber nicht nur im Bass-System. Die erste davon befindet sich in T. 3 in der 1. Stimme.

Einen Bogen bzw. mehrere Bögen kann die Melodie ebenfalls beschreiben wie bei den nachfolgenden Beispielen. Der 2. Satz von KomZ C16 beginnt mit einem Quartsprung in den VI. und enthält in diesen vorwiegend Dreiklangsbrechungen im Gegensatz zum nächsten Abschnitt (Sechzehntelauf-takt und dann ab T. 7 bis 12 Taktposition 1), der überwiegend engschrittig ist. Auch in seiner bogenförmigen Melodieführung unterscheidet sich der 1. Abschnitt vom 2. Letzterer nimmt die Fl. hinzu und beginnt beim a2 und stellt eine Abwärtsbewegung zum e1 dar, wobei T. 11 eine Wiederholung von T. 10 ist. Die Bogenform des 1. Abschnitts könnte mit T. 4 zwar abgeschlossen werden, doch durch einen Oktavsprung aufwärts zwischen den Tönen a1 und a2 und einen Halbtriller mit 32steln wird sie verlängert. Zudem ist die Bogenform an den markierten Tönen der VI. ablesbar, der Reihenfolge nach: cis2, d2, e2, d2, gis2, e2 und d2.

Die Fl. spielen bei GS C8 (1) einen größeren Melodiebogen während eines Musters aus einem Takt mit 2 Achtelgruppen, die ein Terzpendel darstellen, und zwar umgekehrt wie das der Fl. in den T. 1 und 5, zu dem eine zur Achteltriolen erweiterte Terz kommt. Von der Tonhöhe wird dieses Muster jedes Mal weiter nach oben versetzt: beginnend bei cis2, e2, cis3 und e3. Der Abschnitt von T. 29 bis 35 beinhaltet zweimal eine ursprünglich viertaktige bogenförmige Melodie.

Ihr höchster Ton a2 ist ihre einzige hN, die zweithöchste gis2 ist als 16tel in einen lombardischen Rhythmus eingebaut. Sie hat ein „h“ in Fl. 1 und VI. 1 als Viertelauf-takt und einen weiteren auf Taktposition 3 von T. 32 wieder in diesen beiden Stimmen, wo das „h“ aber auch noch zur Melodie

selbst gehört (als 3. Ton eines Dreiklangs). Flöte 1 spielt diese Melodie zeitgleich wie Vl. 1 eine Oktaven höher, Fl. 2 und Vl. 2 eine mit „h“ auf Taktposition 3 von T. 29 einsetzende Begleitstimme im Oktavabstand. Einen großen Bogen spannen die T. 73 bis 76 in GS C9 (1) anstelle der T. 13 ff.

In die Melodik der ersten 4 Takte des 2. Satzes von GS C1 ist ein Bogen der Töne c2 bis f2 eingebaut. Wiederholt wird dabei das g1 des Auftaktes der letzten Takte von Satz 1, wo man es nicht unbedingt auftaktig empfindet, und in T. 3 als abgesetzte 16tel. Takt 2 hat ein abgesetztes e2 mit auftaktiger Wirkung zu T. 3. Die pausendurchsetzte Melodieführung ab T. 2 Taktposition 2 erinnert an die T. 3 und 4 des 1. Satzes. Auch ist eine rhythmisch-melodische Anlehnung im Übergang von T. 2 zu T. 3 an T. 27 des 1. Satzes (an den Beginn des 2. Themas) zu vermuten. Die 8el e2 dauert so lange wie Taktposition 1 mit ihren 2/16teln. Takt 7 im 3. Satz von GS C10 setzt einen Abwärtsgang zum neuen Grundton „e“ in T. 8 fort, womit der große in den T. 1 bis 8 ausgeformte Bogen geschlossen wird. Dieser eben beschriebene Melodiebogen wird deutlich abgegrenzt mit 2 Viertelpausen vom nächsten Abschnitt. Die Takte des Anfangs sind im neuen Verlauf des 2. Teils des Menuetts enthalten, doch schon im 2. Takt daraus hat Vl. 1 cis2 auf Taktposition 2, in T. 25 f. wird der Bogen bereits wieder in Sekunden abwärtsgeführt nach einem Quartsprung aufwärts in T. 25 Taktposition 1. Weitere 4 Takte im 4. Satz von GS C1 sind in 2 + 2 Takte unterteilbar wegen des bogenförmigen Viertelgangs der Vl. in den T. 39 f.

Das zu „ais“ hochalterierte a2 und das nachfolgende h2 (T. 39 Taktposition 2 / T. 40 Taktposition 1) ist ein Rückgriff auf T. 9 mit derselben Tonfolge. Dort begann mit ais eine Vorhaltskette von 4 Takten (T. 10 bis 12 mit dis2 / e2), nachdem die ersten 8 Takte die Grundtonart G-Dur eindeutig festge-

legt haben.

Die Richtung des Melodieverlaufs bzw. deren Tendenz ist bei den folgenden Beispielen bedeutsam für ihre Funktion im Satzzusammenhang. Violine 1 spielt im 2. Teil des 4. Satzes von GS C1 eine Melodie, welche vollständig bis T. 60 geht. Auffällig an dieser Melodie ist ihre Zugehörigkeit zum G-Dur- Bereich (erkennbar am „c“), nachdem der 1. Teil in D-Dur endete. Vor den Fl. hat in T. 53 der Vne. eingesetzt und führt die vollständige Melodie bis T. 64 aus, endet also mit den Fl. Dies tut auch die Vla. („solo“), obwohl sie erst in T. 61 eingesetzt hat. Eine 2. Melodie von T. 65 bis 76 gehört dem g-Moll- Bereich an. Sie wird vollständig von Vl. 1 ausgeführt und unvollständig von den Fl. (Flöte 2 ist diesmal anders als vorher ohne Legatobögen gesetzt) von T. 69 bis 76, auch Vla. und Vne. beginnen sie noch ab T. 73. Die 1. Melodie hat bis auf den 1. Ton eines Oktavsprungs am Schluss schon eine abwärtsgerichtete Tendenz. Die 2. Melodie geht umgekehrt erst etappenweise aufwärts und dann die letzten 4 Takte kontinuierlich abwärts mit einem Quartsprung am Ende. In gewisser Weise ist der Übergang des Bewegungsmusters der 8el der nächsten T. 77 bis 84 der Vl. zu den 16teln der T. 85 bis 97 ähnlich, doch mit umgekehrtem Übergang zu neuer Bewegungsintensität. Das Bewegungsmuster hier ist in den beiden Fällen durch Sekunden mit gelegentlichen Sprüngen gekennzeichnet, erst in 8eln mit Staccatozeichen alle 2 Takte auf der 1. Note, auf die ein kleiner oder größerer Sprung folgt, und dann in 16teln nach der Art der T. 43 ff. bzw. im 1. Satz (s. o.). Bei einer längeren Taktgruppe, die bei den Fl. die Bezeichnung „Solo“ trägt, spielen die Fl. im Terzabstand (bis einschließlich T. 115). Bei ihnen ist viermal aufeinanderfolgend dasselbe Muster mit Unterschieden zu er-

kennen, doch die Tonstufen der ersten 5 Töne bleiben jedesmal gleich. Im 2. Satz von GS C7 geht eine melodische Bewegung zunächst eine Quinte abwärts und von da aus wieder zurück, jedesmal stark verziert mit Vorschlagsnoten und Trillern. Bei einem späteren Melodistück der Fl. und Vl. wird T. 1 um einen ausgeschriebenen Melodieton erweitert. Das d1 der Triolenbewegung wird bis inklusive T. 12 auf jeder Taktposition als unterster Ton wiederholt, wohingegen die obersten Töne wohl als melodische Wellenbewegung wahrgenommen werden sollen.

Seufzermelodik kommt in den T. 14 und 16 bei EU (1) vor in Zweiergruppen mit Legatobögen (auch schon in T. 2 steht ein Vorhalt). Einige Seufzer (zum Beispiel im Schlusstakt, als längerer Vorhalt) bei KomZ C15 (2) sind insofern nicht melodieprägend, als dass sie im rhythmischen Zusammenhang nicht auffallen.

Seufzermelodik im Rhythmus [4tel - 8el] ist in KomZ C18 (2) dominant, entnommen aus dem Motiv [4tel mit Legato hin zu 2/8eln]. Diese Figur stellt zugleich einen Halbtonschritt dar und findet sich später auch nach dieser Motivik, die entlehnt in Takt 2 und 3 („2/8el mit Legatobogen“) und überdeutlich in den nachfolgenden Takten wiedergegeben wird, auch in chromatischen Gängen der Vl. in den T. 8 und 9 wieder, nach je einer langen 4tel (wie ein Motiv in Satz 1). In T. 8 liegt zudem ein großer Sprung zwischen diesen Motivbestandteilen. Weitere Rückbezüge außerhalb der Melodik sind ebenfalls vorhanden.

SeiSon II, 3 enthält eine Mischung aus Seufzer- und Dreiklangsmelodik. Die Vorhalte entstehen durch ausgeschriebene, nach Riepel uneigentliche Vorschlagsnoten.

Viel Seufzermelodik, vor allem in 16teln, enthält SeiSon IV, 1.

Dreiklangsmelodik weist HR 362 (1) auf.

Die Dreiklangsmelodik von MMm könnte im Sinne der genannten Musizierfreude im Artikel in der MGG „frisch“ genannt werden²¹⁸.

Die Dreiklangs- und Seufzermelodik nach oben, bzw. Vorhaltsmelodik bei WWW (1) ist hervortretend, aber Dreiklänge tun dies in einer besonderen Weise, nämlich mit Tonumspielungen, d. h. Halbtrillern.

Der „B-Teil“ ist stärker vokal-melodiös geprägt.

Das Trio von WWW (3) setzt sich aus gradueller Melodik zusammen, dazu kommen Oktavsprünge. Relativ große Sprünge fallen in der eher graduellen Melodik von WWW (4) auf (siehe in den T. 13 und 16, wo sie auf- bzw. abwärts erfolgen in Vl. 1).

Die 8el zu Beginn von KES (1) haben eine unterschiedliche melodische Zusammensetzung. Sie sind graduell und aus gebrochenen Akkorden konstruiert und auch als Blockakkorde in den T. 1 und 3. Wenn die Vl. "unregelmäßiger" vom Melodieverlauf her werden, sind Terzen mit Legatobögen verbunden. Der Rhythmus [2/32stel-16tel] wird anschließend graduell ausgeformt (dazu gesetzt ist der Rhythmus [Achtelpause-8el]).

Der 3. Satz von GS C18 hat gebrochene Dreiklänge, die sich aus je 2/16teln mit Legatobögen zusammensetzen (es gibt auch Staccato) und ansonsten eine komplizierte rhythmisch-melodische Zusammensetzung. Dreiklangsmelodik steht bei GS C21 (1) am Themenbeginn, dazu kommt eine Verzierungsfigur mit „Wechselnoten“ aus 32steln (einer unmittelbar wiederholten Sekunde).

218 Vgl. Senn, W., Artikel: Zach, Johann, in: blume, F. (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 14, Kassel [1968], Sp. 959.

Nach Synkopen bei KomZ C24 (3) erscheint wieder Dreiklangsmelodik in den Fl., nun stärker als vorher, nämlich unter Einbeziehung der Vl., zusammengeführte Streicherstimmen in 16teln, oft mit Tonrepetitionen auch in den Vl. (und wechselweise Dreiklängen).

Nach Dreiklängen in der Ob. im Rhythmus [16tel-2/32stel] mit Wiederholung tritt in den Streichern bei GS C22 (1) Dreiklangsmelodik in einfachen 8eln seit der 2. Takthälfte von T. 116 auf.

SeiSon III, 2 enthält Seufzer und Dreiklänge und Stufenbewegungen, teils als Tonleitern, auch Tonwiederholungen, auch verhältnismäßig viele zusammenklingende Oktaven im Bass-System.

Dreiklangsmelodik gibt es ebenfalls bei RH Ms 824 (1) mit einem einfallsreichen Akkordbeginn und durchgehenden Notenwerten.

Neben Seufzermelodik hat SeiSon IV, 1 auch Dreiklangsmelodik in Form von gebrochenen Dreiklangsfiguren in 16teln.

KomZ C1 beginnt mit einem Achteltakt (inklusive Auftakt), auf den mit T. 2 ein Takt in 16teln folgt, der eine abwärtsgerichtete Tonleiter darstellt.

Der nächste Takt in 16teln (T. 5) bildet einen aufwärtsgerichteten gebrochenen Dreiklang ab. Diese Einheiten wiederholen sich neben Synkopen und synkopierenden Überbindungen im Satz noch öfter.

Die Vorhaltsmelodik von GS C22 (2) besteht aus einer Molleinführung (T. 26), der chromatischen Note "as" in den T. 26 f., in T. 28 gibt es einen chromatischen Wechsel wie in T. 2.

„Durchgangsmelodik“ und Vorhaltsbildung sind an einer Stelle, die über 2 Takte geht, bei ZL (1) zu nennen (siehe T. 5 f.), wobei der 1. Takt einen Durchgang formt und der 2. Takt davon einen Vorhalt. Dieser Satz enthält sowohl Dreiklänge als auch graduelle Melodik und Sprünge in 32steln.

Im Cb. treten auch Akkordbrechungen in Figuren zu 4/16teln auf.

Der 3. Satz zeichnet sich durch eine abwechslungsreichere rhythmisch-melodische Zusammensetzung aus, vor allem in den ersten Takten.

Graduelle Läufe in 32steln mit großen Sprüngen in den Vl. sind hier ebenfalls zu nennen. Sekunden und Vorhalte sind für GS C19 (1) und (2) als wichtig zu nennen.

Bei GS C19 (1) erscheinen mehrere Sekundvorhalte hintereinander, dann Vorhalte mit verschiedenen Intervallen, zuerst Quarte – Terz, dann Quinte – Quart, dann Sexte – Quinte.

Vorhalte sind bei KomZ C23 (1) schon im Thema enthalten, bei der Wiederholung des Themas in der Fl. ist im 4. Takt zusätzlich vor der 1. Note ein weiterer hinzugefügt, im Orchester und der Fl. in ihrem 6. Takt ist er sowieso schon enthalten (den Takt ausfüllend dort).

Wechselnotenfiguren sind charakteristisch für SeiSon III,3, 2.

Sonst weist dieses „Mineur“ vor allem graduelle Melodik auf (was eher eine Ausnahme darstellt).

Bei GS C28 (2) könnte man von „Girlandenmelodik“ sprechen.

Instrumentation

Verwendung der einzelnen Instrumente,

Anzahl und Anordnung der Stimmgruppen

"Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen" – diese Ansicht teilt einer der bekanntesten Komponisten des Zeitraums des Barocks, Telemann, mit Mattheson und Koch. So war Telemann um eine melodiose und kantable Klangrede im vokalen wie im instrumentalen Bereich bemüht. Er schrieb im instrumentalen Bereich unter anderem viele Ouvertürensuiten, die auch programmatischen Charakter hatten und beeinflusste viele seiner Zeitgenossen durch seine Kombinationen

von Instrumenten. Dabei ließ er gern "Holz- und Blechblasinstrumente mit dem Streichorchester konzertieren"²¹⁹.

Aus dem Mannheimer Zirkel leistet Cannabich mit seinen neuen Kombinationen von Instrumenten einen großen Beitrag im sinfonischen Bereich, indem er Zwischenspiele mit Fl., Ob. und Vl. als kompositorisch neuen Inhalt in seinen Allegri vorstellt, quasi als 2. Thematik (die über Stamitz Ansätze in dieser Richtung hinausgehen, wie Hertz anmerkt auf S. 534 in "Music in European Capitals"²²⁰). Bratschen und Fagotte gewinnen bei Cannabich an Selbstständigkeit, und die Möglichkeiten der Klarinette lernte W. A. Mozart ebenfalls bei Cannabich kennen²²¹. Noch einmal wird das Orchesterinstrumentarium und die Form des Solokonzerts zu einem etwas späteren Zeitpunkt vom Violinvirtuosen Viotti erweitert. Haydns Londoner Sinfonien hatten ihn offenbar dazu angeregt, und auch darüber hinaus gab es eine Wechselwirkung zwischen Viotti, Haydn und Mozart und auch Beethoven²²². Haydn selbst gefiel anscheinend die Oboe, wie sich an den Besetzungen seiner Sinfonien der 50er und 60er Jahre ablesen lässt. Er nimmt sie auch zusätzlich zu den Flöten hinzu. Violoncellokonzerte, wie eines von Zach existiert, sind von Haydn ebenfalls bekannt, obgleich damit nicht gesagt werden soll, dass die

219 Vgl. Fleischhauer, G., Artikel: Georg Philipp Telemann, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 705 f.

220 Hertz, D. Music in European capitals: the galant style, 1720–1780. 1. Ed. New York [u. a.] 2003.

221 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Johann Christian Cannabich, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 205.

222 Vgl. Märker, M., Artikel: Giovanni Battista Viotti, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 755 f.

Gattung Konzert den Hauptanteil seines Werks darstellt²²³. Das Violoncello ist jedoch im süddeutschen Raum noch weniger verbreitet in diesem Zeitraum, worauf an dieser Stelle hinzuweisen ist²²⁴. Im Zusammenhang der Violoncellokonzerte könnte für Mannheim auf J. Stamitz Sohn C. Stamitz hingewiesen werden, der 3 Violoncellokonzerte schrieb und fast immer die bei Zach auch übliche Besetzung von 2 Fl. (oder Ob.), 2 H. und Streichern nutzt, aber ebenso wie bei Zach nicht durchgehend mit dem vollen Klangvolumen²²⁵.

Eine unabhängige Oboenverwendung findet man bei Sammartini²²⁶.

Im Wiener Raum hat sich die Oboe als Soloinstrument weniger durchgesetzt ihres in höheren Lagen schärferen Klanges wegen²²⁷.

Als Gegenbeispiel soll hier der in Wien wirkende Komponist Krommer genannt werden, unter dessen heute von ihm vor allem beliebten Bläserkonzerten sich auch 2 Oboenkonzerte befinden. Seine Instrumentalbehandlung zeichnet sich durch die volle Ausdrucksentfaltung im klang-

223 Für die zuletzt genannte Aussage: Vgl. Mainka, J., Artikel: Joseph Haydn, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 402.

224 Vgl. *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs*, Gratl 2002, S. 173.

225 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Carl Stamitz, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 680 und 682.

226 Vgl. Märker, M., Artikel: Giovanni Battista Sammartini, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 664.

227 Vgl. Pilkowá, Z., Artikel: Franz Krommer, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 433.

lichen und technischen Bereich aus, was am Tonumfang und an extremen Lagenwechseln erkennbar ist. Das Orchester kommt zunehmend von der Begleitrolle weg, so dass Solo- und Tutti-Teile stärker miteinander verbunden werden²²⁸.

Auch die Flöte wird zunehmend wichtig im sinfonischen Bereich. Hier spricht Ditters von Dittersdorf in seinem 1766 erschienenen Artikel "Über den Wiener Geschmack in der Musik" J. Stamitz großes Lob für die Behandlung der Flöte aus: Er rücke sie ins rechte Licht und gebe ihr die richtige melodische Erscheinung²²⁹.

Bei dem "Mannheimer" Toeschi betont Junker die epochale Bedeutung der Flötenquartette für den modernen Stil mit Soloflöte und dabei besonders den harmonischen Reichtum und die Unabhängigkeit der Stimmen²³⁰.

Zu den frühesten Flötenkonzerten in Italien zählen die von Vivaldi, der bekanntermaßen für viele verschiedene Besetzungen Stücke schrieb²³¹.

Weil die Flöte zeitweilig von der Kirchenmusik ausgeschlossen war, erfreute sich die Oboe während des Barocks insbesondere einer großen Beliebtheit²³². Auf die Besetzung im sinfonischen Bereich soll hier an späterer Stelle nochmals eingegangen werden. Jedenfalls treten die Vl. auch bei Vivaldi in den Ripienkonzerten, Sonaten und Sinfonien für

228 Vgl. Pilkowá, Z., Artikel: Franz Krommer, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 432 f.

229 Vgl. Music in European capitals: the galant style, 1720–1780, Hartz 2003, S. 510 f.

230 Vgl. Ebd., S. 544.

231 Vgl. Ebd., S. 200.

232 Vgl. Ebd.

Orchester und Basso continuo am meisten hervor, aber nicht vergleichbar ihrer Rolle in den Solokonzerten²³³. Eine Aufwertung der Viola findet bei Cambini in den späteren Werken und bei Mysliveček sogar mit verdoppelter Violinstimme gegen Ende des 18. Jahrhunderts statt²³⁴. Die Rolle des Violone erlangt besonders bei Richter in Mannheim eine neue Bedeutung, wodurch die sogenannte durchbrochene Arbeit vorbereitet wird, bei der eine auf verschiedene Stimmen aufgeteilte Motivabfolge zusammen eine einzige Melodie ergibt²³⁵. Der Bass kann in kleinsten Notenwerten verlaufen, durch chromatische Erhöhungen Modulationen herbeiführen, einen Orgelpunkt bilden oder in Schlussunisoni die Hauptthemen bekräftigen, zudem kann ein Seitenthema aus einer chromatischen Bass Basslinie hervorgehen²³⁶. Koch bemerkt auf S. 385 von Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile. Leipzig 1793 (die weiteren dazugehörigen Angaben entsprechen denjenigen, die in Fußnote 90 angegeben sind):

233 Vgl. Märker, M., Artikel: Antonio Vivaldi, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 762.

234 Vgl. Pilková, Z., Artikel: Josef Mysliveček, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 627 und Märker, M., Artikel: Giuseppe Maria Cambini, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 202.

235 Wie es definiert wird bei Fuß, H.-U., Artikel: Durchbrochene Arbeit, in: de la Motte- Haber, H., von Loesch, H., Rötter, G. und Utz, C. (Hrsg.), Lexikon der systematischen Musikwissenschaft, Laaber-Verlag 2010, S. 90.

236 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Franz Xaver Richter, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 660.

"Zu der Nothwendigkeit in einem solchen Satze den förmlichen Absatz oft zu übergehen, trägt auch dieses sehr vieles bey, daß die Nebenstimmen, z. B. die zweyte Vl. oder der Baß die von der ersten Vl. vorgetragenen melodischen Theile alsdann oft hören läßt, wenn die erste Vl. mit dem Vortrage eines neuen melodischen Theils beschäftigt ist; oder daß die Nebenstimmen oft Nachahmungen unter einander machen, wobey die erste Vl. nur die Stelle einer Füllstimme Vertritt; denn in der Sinfonie würden die Nebenstimmen nicht die beste Figur machen, wenn z. B. die zweyte Vl. nur ausfüllen, oder mit der ersten Vl. stets im Einklange fortgehen, und der Baß nur allein die trockenen Grundtöne der Accorde vortragen wollte."

Ein weiteres wichtiges Instrument für die Sinfonie wird das Horn.

Die Hornpraxis wurde in Mannheim von Johann Stamitz initiiert mit dem Horn zur Verstärkung der Melodie oder zur harmonischen Ergänzung und wurde seither fortgeführt²³⁷.

Fischer erklärt in seiner "Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils" auf S. 63 die Entwicklung der Sinfonik von der barocken Melodienanordnung in der obersten oder untersten Stimme herkommend, während die Mittelstimmen einem ausgesetzten Continuo entsprechen, sich verändernd hin zu die Bewegung tragenden Mittelstimmen, die schon im Barock zu finden sind und in der Klassik übernommen werden.

Im Barock war der Bass, wenn er begleitende Funktion hatte, schon "rhythmisch und diastematisch bewegt, als melodische Stimme gearbeitet".

Mit der Entstehung des sogenannten Trommelbasses bleibt der Bass zunächst rhythmisiert, verliert aber seine diastematische Beweglichkeit.

Diese Trommelbässe können auch variiert werden, wie Fischer in Beispielen auf S. 63 zeigt. Mit der Verlegung der kleinsten Notenwerte in die Mittelstimmen, die geklopfte Harmonietöne oder Albertifiguren

237 Music in European capitals: the galant style, 1720–1780, Hertz 2003, S. 517 f..

spielen können, ist der Bass als Harmoniestütze nicht mehr nötig und kann auch zusätzlich melodieführend eingesetzt werden²³⁸.

Statt Tonrepetitionen oder Albertifiguren gab es in der barocken Ausführung dieses Satzmodells stattdessen in der Regel eine "melodisch fortfließende Figuration". Eine solche Architektur konnte außerdem mit Wechselnotenfiguren durchsetzt sein. Mit der Ersetzung der melodisch indifferenten Motive der Mittelstimmen durch Motive, die aus den Themengruppen des Satzes stammen, findet der nächste Entwicklungsschritt in der Wiener Klassik statt. Dann spricht man von "motivischer Arbeit" oder von "obligatem Accompagnement" (wie Guido Adler). Diese Zusammensetzung ist nicht polyphon, sondern die harmonische Funktion der so verwendeten Motive entspricht weiterhin der einer Albertifigur²³⁹.

Die bei Zach gängigen symphonisch eingesetzten Instrumente sind bei Komma und Gratl bereits beschrieben. Die Blasinstrumente Oboe, Traversflöte, Hörner und die vor allem in der Kirchenmusik verwendeten Clarini (Tromben) treten in der Regel paarweise auf – bei KomZ C20 gibt es eine frequente Beteiligung des einstimmig besetzten Horns²⁴⁰ -, Melodieträger sind in der Regel die Vl., der Bass bildet dabei das Fundament (und wird meistens Basso genannt), die Vla. wird oft zur Verdopplung des Basses genutzt.

238 Vgl. Fischer, W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: StMw 3, 1915, S. 64.

239 Vgl. Ebd.

240 Vgl. Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938, S. 87.

Die Klarinetten (Clarinetti, nicht zu verwechseln mit Clarini) sind um 1750 noch ein junges Instrument, das erst wenige Jahrzehnte alt ist, worauf Gratl auf S. 175 verweist. Für die Kirchenmusik hat Gratl eine zunehmend sinfonische Schreibweise festgestellt. Demnach treten Holzbläser anfangs nur zusätzlich zur Farbgebung hinzu, wenn überhaupt. Zachs Orchesterbesetzung entspricht dem Standard um 1750, der aus der oben bereits genannten Besetzung von Streichern, 2 Flöten und / oder Oboen, 2 Trompeten oder Hörnern und in der Kirchenmusikorgel und Vne. besteht. Die Streicher bilden nach Gratls Feststellungen einen zweistimmigen Gerüstsatz in der Kirchenmusik, dazu kommen Austerzungen. Die Vl. sind oft sehr virtuos geführt²⁴¹. Die Bratschen haben kaum selbstständige, aber obligat geführte Stimmen²⁴². Die Flöte erfüllt oft solistische Aufgaben, in etwa einem Drittel der Messen sind Fl. eingesetzt. Sie lösen sich in späteren Werken zunehmend von ihrer Bindung an Vl. 1. Die Oboe wird fast so häufig wie die Flöte verwendet. Pauken wurden noch im 18. Jahrhundert häufig improvisiert, bei Zach kommt sie zum Beispiel zur Anwendung, um das Erschauern der Kreatur vor Gott auszudrücken²⁴³.

Im Orchestersatz treten Bläser hinzu, um Kadenzen zu markieren oder Streicher chorisch zu verstärken. Daraus entsteht oft ein triosonatenartiges Satzbild, das an die Sonata da chiesa angelehnt ist, mit imitierenden Ober-

241 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 174.

242 Vgl. Ebd., S. 175.

243 Vgl. Ebd., S. 175.

stimmen und gehendem Bass²⁴⁴. Das Konzert für Violoncello, das in Stams erhalten ist, waren Schindhelm und Komma noch nicht bekannt. Zu den drei von Zach erhaltenen Flötenkonzerten bemerkt Komma, sie seien "nicht übermäßig schwierig", doch die Flöte sei "sicher und wirkungsvoll behandelt". Zum Cembalokonzert in C (KomZ C26) merkt Komma an, es sei "sehr bemerkenswert" und gebe "dem Cembalo Gelegenheit zu freudigem, unbeschwertem Spiel, das der Einzeloberstimme einen Akkordbrechungsbass beordnet." Pauken treten auch in einer Sinfonie zur rhythmischen Unterstützung des Kernrhythmus auf bei KomZ C11²⁴⁵. Im vokalen Bereich werden mit Gratl gesprochen an die Sänger beträchtliche Anforderungen gestellt. Besonders häufig tritt der Bass in Soloarien hervor in der Mainzer Zeit, als virtuose Sopranstücke sind "Laudamus te" aus MD4 und "O Deus amor meus" (OA1) zu nennen²⁴⁶. Beim Generalbass ist die Besetzung nicht eindeutig vorgegeben, doch manchmal sind Cembalo oder Fagott vorgeschrieben. Mehrere Instrumente haben wohl colla parte gespielt. Die Vorgaben lauten häufiger Organo oder Violone, seltener Basso oder Fundamento²⁴⁷. Die Musiker sind um die Orgel herum gruppiert vorzustellen. Es ist anzunehmen, dass sie bei lyrischen Solosätzen pausierte (Gratl verweist hier auf Mac Intyre). Die Generalbassbezifferung ist durchgehend, immer wieder findet sich zudem die

244 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 183.

245 Vgl. Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938, S. 86 f.

246 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 169.

247 Vgl. Ebd., S. 170.

Anweisung "tasto solo" und in Fugenexpositionen ein Basso seguente. Die Orgel konzertiert allerdings selten und verwendet zeitübliche Formeln. So ist die galante Schreibweise, die von Trommelbässen, Ostinato und auch gehenden Bässen gekennzeichnet ist, von Anfang an vorhanden²⁴⁸. Eigens für die Orgel hat Zach auch einige Stücke verfasst, auf die an anderer Stelle eingegangen werden soll. Beim gehenden Bass können die ursprünglich melodisch wirkenden Noten der Basslinie durch harmonische Stütztöne teilweise ersetzt werden, wie Fischer auf S. 40 anhand eines Beispiels von Händel zeigt (Messias, Nr. 1). Die Oberstimmen halten in sehr vielen Fällen bei gehenden Bässen einfach Harmonien aus, auch können Dreiklangszerlegungen oder Wechselnotenumspielungen hinzukommen. Anklänge an diese Technik finden sich manchmal auch in Zachs Instrumentalwerk, wie später angeführte Beispiele zeigen sollen. Auf diese Weise bilden angeschlagene Harmonien und Akkordumspielungen eine sehr verbreitete Technik. Das Beispiel von J. S. Bachs Matthäuspassion zeigt die mehrmalige Wiederholung eines kurzen, die Akkordtöne umspielenden Motivs²⁴⁹.

Zur konkreten Verwendung der Instrumente bei Zach gibt es bei Schindhelm in seinen Analysen der ihm bekannten Instrumentalmusik einige Beobachtungen. Ihm sind die "vertauschten Violinrollen" in der Reprise der Triosonate G-Dur, Nr. 3 seines thematischen Katalogs (KomZ C1) gegenüber dem 1. Thema zu Satzbeginn aufgefallen, so dass der "fast notengetreue Vortrag des ersten Themas nun in der

248 Vgl. Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 173.

249 Arie: Komm, süßes Kreuz, vgl. Fischer, W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: StMw 3, 1915, S. 40.

zweiten Violine liegt"²⁵⁰. Er lobt das graziöse Gegenspiel der beiden Geigen im Menuett des A-Dur-Quartetts, Nr. 2 der "Darmstädter Quartette", "das stellenweise durch Bratsche wirkungsvoll ergänzt" wird²⁵¹. Bei der Besprechung des Lentos der "Sinfonie in D a 2 Flauti, Corno solo, 2 Viol", Vla. e Vne. (KomZ C20) weist Schindhelm auf die Funktion der Hörner als Füllstimmen hin, die im Wesentlichen auf Haltetöne beschränkt sind²⁵². Stellenweise treten hingegen die Flöten "per Echo" im ersten und im letzten Satz auf. An der einen der beiden Sinfonien in D-Dur, a 2 Flauti trav., 2 Cor., 2 Viol., Vla. e Basso (Komz C21) bemerkt Schindhelm die "kurzen kontrastieren Soloeinlagen" für die Flöten, zu denen die Vl. den Bass geben im 4. Satz (Tempo Giu-sto)²⁵³. Das Trio des 5. Satzes zeichnet sich durch die Instrumentierung mit 2 Fl. und „fundamentierenden Geigen" aus²⁵⁴. Die ausgedehnten Trommelbässe in dieser Sinfonie sieht Schindhelm kritisch und nennt sie unter anderem deswegen "wohl ohne Zweifel" ein Frühwerk Zachs. Von den 3 Flötenkonzerten seien nur 2 Konzerte vollständig erhalten, sagt Schindhelm auf S. 179. Von einem dritten in A-Dur, Nr. 23 existiere nur ein "Fragment eines flüchtig skizzierten ersten Satzes"²⁵⁵.

250 Vgl. Johann Zach. Ein Beitrag zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Schindhelm 1920, S. 143.

251 Vgl. Ebd., S. 151.

252 Vgl. Ebd., S. 171.

253 Vgl. Ebd., S. 157.

254 Vgl. Ebd.

255 Vgl. Ebd., S. 179 f.

Von einem Violinkonzert wissen wir heute noch nicht mehr, als dass es verschollen ist, darüber hinaus existieren keine weiteren für dieses Instrument. Die Violine wird einmal als Soloinstrument verwendet und einmal in Stimme 1 und 2 eingeteilt mit je zusätzlicher Echoversion. Ein "anmutiges Wechselspiel" von Flöten und Geigen stellt im 1. Satz der Sinfonie a 2 Flauti, 2 Corn., 2 Viol., Vla. e Vne. in G-Dur (KomZ C15) das „lyrisch empfundene“ und „mehrgliedrige“ 2. Thema dar²⁵⁶. Die Bedeutung solcher Klangkonstellationen als 2. Thema bei Cannabich wurde bereits angesprochen. Bemerkenswert findet Schindhelm den gleichberechtigten Cembalopart der Sonaten Nr. 25 (B13) und 26 (B17), bei denen bis auf wenige Takte in Nr. 26 seines Katalogs alles ausgearbeitet ist²⁵⁷. Dem Klaviersatz der Klaviersonate in A, Nr. 28 dagegen kann Schindhelm nicht viel abgewinnen, weil er ihm zu wenig durchgestaltet ist. Ihn bezeichnet er als "üppig wucherndes, leeres Passagenwesen" ²⁵⁸. Ein 2. Thema ist wieder für 2 Flöten und Geigen als Bass instrumentiert in einem Presto am Schluss von Nr. 5 aus Schindhelms Katalog, einer „Sinfonie a 2 Flauti, 2 Cor., 2 Viol., Vla. e Basso“. Daneben enthält dieser Satz zwischen 2 Reprisen, die sich voneinander unterscheiden, was allein schon bemerkenswert genug ist, ein "kontrastierendes achttaktiges Mittelsätzchen" mit imitierenden Flöten und Geigen und figurierten Bässen²⁵⁹. Wohl in Rücksicht auf "möglichst schnelle und leichte Spielbar-

256 Vgl. Johann Zach. Ein Beitrag zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Schindhelm 1920, S. 171.

257 Vgl. Ebd., S. 175.

258 Vgl. Ebd., S. 175.

keit“ habe Zach, vermutet Schindhelm, die schnellen Schlusssätze zwar meistens mit einem 2. Thema, doch "oft allzu durchsichtig“ gegliedert, anders als die ersten Sätze, die dafür an Ausdrucksintensität überlegen sind²⁶⁰. Bevor Schindhelm Zachs Werke analysiert, bemerkt er, die "wertvollsten Perlen " von Zachs Kunst seien seine Kammermusikwerke bzw. seine Symphonien für kleines Orchester ihrer "Innigkeit des Empfindens" und ihrer "Geschlossenheit der Form" wegen²⁶¹.

Matthesons Definition von Kammermusik soll an dieser Stelle eingefügt werden, da sie überaus treffend zu Zachs Werken passt²⁶²:

"Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als sonst, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beständig, und auf eine angenehme Art gleichsam um den Vorzug streiten. Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechslungen mit tutti und solo, mit adagio und allegro &c. sind ihm solche wesentliche und eigene Dinge, daß man sie meistentheils in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich sucht: weil es daselbst immer mehr auf die Hervorragung der Menschen-Stimmen ankömmt, und der Instrument-Styl nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung oder Verstärkung da ist; wogegen er in der Kammer schier die Herrschafft behauptet; ja, wenn auch gleich die Melodie bisweilen ein wenig darunter leiden sollte, will er doch daselbst allemahl aufgeputzt, verbrämt und sprudelnd erscheinen. Das ist sein Abzeichen."

Als besondere Merkmale des Instrumenteneinsatzes bei Zach sollen ausdrücklich benannt werden: ein nur taktweise Einsatz von Stimmen, die zeitweiligen Solobesetzungen, Zwischenspiele mit bestimmten

259 Vgl. Ebd., S. 179.

260 Vgl. Ebd., S. 184.

261 Vgl. Ebd., S. 140.

262 Der Vollkommene Capellmeister, Mattheson 1739, S. 91, P. 106.

Besetzungen, Stimmgruppenwechsel, Tonüber- bzw. -unterschreitungen bei den Stimmen 1 und 2, die Aktivierung des Basses und der Vla. für einen intensiveren Satzzusammenhang und die gegenseitige Ablösung von Instrumenten. Die Aufgabenteilung der Instrumente ist bei Zach durchaus variabel, auch wenn im Prinzip den früheren Feststellungen zur Verwendung der Instrumente bei Schindhelm, Komma und Gratl zuzustimmen ist.

Im Einzelnen sieht das wie folgt aus:

Die Bässe sind teilweise doppelt besetzt zu denken mit Vlc. und Vne.; dies ist an einigen Abschriften von D-Rtt abzulesen. Für den Part der Vla. sind verschiedene Schlüssel anzutreffen (Violinschlüssel, Bratschenschlüssel und Bassschlüssel sind darunter).

Bei HR 362 (4) sind die Streicherunterstimmen wenig profiliert und geben das Zeitmaß vor und die harmonische Vervollständigung (dieser Satz wurde allerdings wohl von M. Sandel geschrieben und wird wie die ganze Sinfonie zum Vergleich herangezogen). Einen eigenen Begleitrhythmus hat die Vla. bei GS C14 (3) am Anfang und im Folgenden den abwechslungsreicheren Rhythmus.

Wieder etwas abwechslungsreicher werden bei RH Ms 824 Vla. und Vne. erst ab T. 135.

Bei KomZ C9 (1) ist der Vne. am Anfang schlicht gehalten. Er hat dort nur Oktaven, keine Akkorde.

Kontrapunktisch ist der Bass bei KomZ C13 (3) angelegt, zu Beginn erklingt er im Wechsel mit Vl. 1.

Die Vla. setzt in GS C22 (2) relativ spät ein, erst am Ende von T. 8.

Während der Kadenzgrundtöne im 2. Satz von KomZ C10 im Vne. hat die Vla. eine gegenläufige Bewegung mit Septime auf der Dominante vor T. 8.

Dort unterschreitet Vl. 1 Vl. 2 einmal um eine Terz. Bei einem neuen Abschnitt mit Wiederholungszeichen der T. 19 bis 22, der den T. 1 bis 4 auf der Dominante entspricht, ist die Vla. in T. 19 anders als im Vorbild für diese Takte gestaltet. Die T. 27 bis 34 entsprechen den T. 1 bis 8, die unteren Streicher in T. 8 sind hier anders gestaltet. Abgesehen von Vla. und Vne. sind im 3. Satz in den letzten Takten des 1. Teils T. 7 und 8 alle Stimmen rhythmisch gleich. Die Vla. spielt nur bei den Dreischlägen. Dies gilt auch für den nächsten Abschnitt, der bis auf die letzten 2 Takte rhythmisch gleich gebaut ist.

Auch im 2. Teil des Trios von KomZ C20, der sich über 24 Takte erstreckt, kommen Vla. und Vne. nicht vor.

Nur die linke Hand des Cb. spielt in dem zwölftaktigen Satz GS C14 (4). Als typische Cembalobässe, die Zach oft verwendet, sind Murky- und auch Albertibässe zu erwähnen, wie sie z. B. bei GS C14 (1) vorkommen. Im 2. Menuett von SeiSon II, 3 halten sich die "Murkyfiguren" in beiden Oberstimmen auf, und das schon gleich zu Beginn ab T. 1 in der Oberstimme.

Zweistimmig gehalten ist für ca. die Hälfte des Satzes die linke Hand des Cb. im 2. Satz von KomZ C26. Im 1. Satz haben die Vl. zunächst die abwechslungsreichere Rhythmik und Melodik mit Punktierungsfigur. Das Cb. setzt mit seinem Solo, wie es in den anderen Konzerten auch einige Male der Fall ist, erst später ein. Hier gibt es Schwankungen in der Anlage. Das ganze heißt aber Cembalokonzert, und so bekommt es durch den versetzten Stimmeinsatz besondere Aufmerksamkeit.

Die linke Hand des Cb. von GS C28 (1) führt verschiedene Bässe nacheinander aus mit Tonwiederholungen. Im letzten Takt von B.S.p.C (3) spielt die linke Hand allein, das heißt sie hat mit diesen Takten einen

Überhang, der ein Gegenstück zu dem Takt vor der Generalpause in Satz 1 darstellt, wo die 1. Hd. fehlt.

Die Sinfonie KomZ C18 gibt es auch für Orchester. Auf die Sinfonie bezogen nimmt sich diese Fassung wie ein Klavierauszug aus. Die T. 3 und 4 erwecken einen kontrapunktischen Eindruck.

Ausschließlich vom Cb. getragen wird das „Minore“ von B13.

Bei FUI/ZL ist in der FUI-Handschrift auch ein Satz enthalten, der nur für das Cb. bestimmt ist. Der Charakter dieses 4. Satzes wird von einem durchgehenden Achtelrhythmus bestimmt, der auf beide Hd. verteilt ist unter Beschwerung der Taktzeiten durch Viertelnoten.

Don.S.p.C. (2) hat Generalbassbezeichnung.

Bei KomZ C26 (1) bestimmt die häufig auftretende Figur eines Terzpendels in 16teln schon ab T. 7 den Gang des Cb. Die volle Besetzung tritt erst ab T. 7 in Erscheinung (d.h.: Hörner, Vlc. und Cb. kommen erst jetzt dazu, das Cb. mit einem Achtelauftakt). Die T. 11 bis 14, Taktposition 2. 1 und die T. 20 bis 27, Taktposition 2. 1 spielen die Vl. allein, worin eine gute klangliche Ergänzung bzw. Vorwegnahme des Soloteils des Cb. besteht.

Was das Verhältnis der Stimmen von SeiSon zueinander angeht, sind ebenfalls einige Besonderheiten zu beobachten: Am Schluss von SeiSon I, 2 liegt die 2. Stimme über der 1. Stimme, der Bass bleibt unverändert.

Das „Mineur“ von SeiSon II, 3 hat wieder wie das Menuett und wie SeiSon I, 3. 2 nur eine Oberstimme.

Die 2. Oberstimme von SeiSon III, 1 setzt imitatorisch ein, insofern ist hier auch klar, dass es die „2.“ Stimme ist. In SeiSon IV,1 hingegen setzt die 1. Stimme erst im 3. Takt imitativ ein: Die Feststellung für III, 1 gilt hier also nicht.

Bei SeiSon IV,2 setzt die erste Stimme wieder einen Takt später ein.

Stimme eins setzt nach Stimme zwei in SeiSon IV, 3 ein, wobei Aus-
terzungen häufig sind bzw. der Sextabstand: Stimme 2 liegt kurz
nach Beginn eine Sexte über Stimme 1.

SeiSon V, 1 beginnt die 2. Oberstimme mit dem Thema. Sie ist melodios
zu Beginn, anders als die 1., die mit einem rhythmischen Einwurf beginnt.
Der 3. Teil von SeiSon V, 2 wird von der 1. Stimme gemeinsam mit der
2. Stimme begonnen, was 5 Takte lang dauert (dabei haben die 2. Stimme
und der Bass 16tel).

Bei SeiSon VI, 1 und 3 gibt es kurzfristige Wechsel des Bassschlüssels
in den Violinschlüssel.

Im 1. Satz von KomZ C20 ergänzen sich in den T. 7 bis 11 die Stimm-
gruppen, die vorher taktweise abgewechselt haben, nun innerhalb eines
Taktes zu einem fortlaufenden rhythmischen Gefüge. Im Abschnitt der
T. 35 bis 42 sind die Stimmgruppen aneinandergesekoppelt: Die Fl. tragen
dreimal eine kurze melodische Linie vor, die Vl. spielen im Oktavabstand
ihr Begleitmuster aus taktweise abwechselnden Notengruppen in 16teln
und 8eln aus pendelnden Terzen, während Vla. und Vne. harmonisch
passende Oktavsprünge in 4teln mit zum Dominantton führenden 16teln
spielen. In den T. 43 bis 45 sind die unisonen Fl. mit "Solo" bezeichnet
und bringen ein Motiv vor, das sie eine Tonstufe herabgesetzt wiederholen.
Dazwischen treten die Streicher besonders aktiv hervor. Flöte 2 setzt
wieder ein in T. 47, in T. 48 dann auch Fl. 1. Beide Linien stellen einen ein
Sekundabstieg dar, bei Fl. 2 über eine ganze Oktave. Die Vl. untermalen
diesen zurückhaltend im Piano. Der erste in Wiederholungszeichen
gesetzte Teil des Satzes wird mit den T. 68 bis 71 beendet: Fl. und Vl.
spielen zusammen 4tel und 16tel. Bekräftigt werden Taktposition 1 und
die Harmonie der Dominante auch besonders durch Akkorde in den Vl. in

T. 69, und in den nächsten beiden Takten gibt es nur noch Akkorde in den Streichern. Auch das H. tritt in diesen Takten hervor. In den T. 72 bis 75, die auf die T. 1 bis 6 zurückgehen, wird das Wechselprinzip zwischen den Fl. und den Vl. beibehalten. Ein Beispiel für eine Sologestaltung eines Begleitinstruments bietet sich in den T. 92 bis 95, wo die Fl. noch einmal "Solo" bezeichnet sind. Die Fl. spielen im Wert von hN einen e-Moll-Akkord aufwärts und dessen Begleitung, alles piano. Forte leiten 2 Takte in einer Achtelbewegung zum erneuten Themeneinsatz in T. 115 über, dabei lösen die Vl. das H. ab. Im 2. Satz herrscht in den T. 25 bis zum Schluss (wieder) g-Moll vor, die T. 25 bis 32 verlangen für das H. "mf" und "Solo". Die melodische Führung liegt bei den Fl. Die Vl. begleiten kadenzähnlich, wobei sie das "fis" als Leitton beibehalten, das im Folgenden als Terz von D-Dur genutzt wird und in den Fl. auch vorkommt (T. 26 und 28). Im 2. Teil des Menuetts setzt Fl. 1 noch einmal in logischer Fortführung des größeren Abwärtsbogens mit dem Ton „fis“ ein wie zu Beginn von Teil 1, die Vl. rhythmisch imitierend, Vla. und Vne. spielen dasselbe wie an der entsprechenden Stelle dort (es kommt noch ein abwärtsgerichteter Oktavsprung hinzu, mit dem dieser Teil endet.). Die T. 15 f. sind im Vergleich zu T. 6 f. nur leicht abgewandelt, um zum Schluss hinzuführen, hier gibt es ein Colla-parte-Spiel der Fl. mit den Vl., aufgefächert nach Stimme 1 und 2. Die Hornstimme bleibt tonartlich angepasst gleich. Im Trio ist Fl. 1 durch alle Takte hinweg Melodieträger. Flöte 2 ist in 8 von 12 Takten im Terzabstand beteiligt. In T. 28 spielt sie einmal gegenüber Fl. 1 die höhere Terz. Die Vl. geben den passenden Pulsschlag dazu mit Viertelnoten auf d1 bis einschließlich T. 25. Das H. bringt in den T. 26 bis 30 eine Verstärkung des Klangs mit sich, aber keine neuen Töne für die Harmonie. Zu Beginn in T. 1 half es, die Taktposition 1 zu markie-

ren, und ebenso in T. 5. In Satz 5 laufen Vl. 2 und Vla. über die Strecke einiger Takte bis zum Ende unison. Für die Vla. ist in diesen ersten 4 Takten Forte vorgeschrieben. Die Vla. löst in 2 Takten ohne Vl. 2 deren gleichmäßige 8el in 16tel auf, Vl. 2 schließt sich der Vla. mit der Auflösung in 16tel der 2. Hälfte dieses Abschnitts (T. 41 bis 46) dort an, wo sie vorkommt.

Vl. 2 geht bei GS C10 (1) in einigen Takten mit der 1. Vl. ausgeterzt rhythmisch-melodisch mit.

Im 1. Satz von GS C18 besteht die Rolle der Vl. in der Begleitung.

Eine Fortsetzung der Violinthematik von KomZ C22 (7) mit Solo-Vl. gibt es in den T. 23 bis 26 des 2. Teils, genauer: Diese Thematik spielen die Vl., Vla. und Vne. Sie ist der vorigen Violinthematik ähnlich, an diese angelehnt bzw. variiert. Beides (Rhythmik und Colla-parte-Spiel) ist aus Teil 1 mit Solo-Vl. bekannt.

Die 2. Vl. stellt in GS C19 (2) die sparsame Begleitung, die auch von Vla. und Vne. kommt.

Die Bedeutung der Vl. bei GS C21 (1) besteht darin, Akkorde hinzuzufügen. Ihnen kommt auch motivisch-melodische Bedeutung zu, und sie sind auch mit besonderer Artikulation ausgestattet.

Nach T. 44 von KomZ C24 (3) dominieren die Vl. Ihre Akkorde weisen zurück auf den Satzanfang. Die darauffolgende Dreiklangsmelodik in den Fl. ist stärker als vorher ausgeprägt, nämlich unter zeitversetzter Einbeziehung der 1. Vl. Später sind die Streicherunterstimmen zusammengeführt in 16teln, oft in Tonrepetitionen und wechselweise in Dreiklängen. Bei H. 2 sind im Folgenden 3 Oktavsprünge als Lagenwechsel bemerkenswert.

Die Streicher sind bei GS C22 (2) Begleitstimmen zur Oboe, Vl. 1 tritt zeitweilig stärker hervor – deutlich stärker als bei KomZ C24 (2) – ,

manchmal auch Vl. 2, ebenso wie bei KomZ C24 (2) ist eine Unionsstelle vorhanden. Bei GS C22 (1) ist zumindest Vl. 2 zu erwähnen mit ihrem Beginn im Forte in T. 3 – Violine 2 bringt anders als in Satz 1 von GS C22 (2) nun eine Pianobegleitung vor.

Bei KomZ C4 (1) spielt Vl. 2 nach einem unisonen chromatischen Gang typisch kontrapunktische Begleitfiguren.

Bei 5Sinf. handelt es sich um Werke, die im Prinzip auf denselben Konstruktionen wie die anderen "reifen" Werke gründen, wie J. Racek sagt, der in der vorliegenden Ausgabe von konsequenter motivischer Arbeit spricht²⁶³, allerdings sind mehr oder weniger die Vl. als Oberstimmen und Vla. und Bass als Unterstimmen aneinandergekoppelt (zumindest gehen sie rhythmisch meist zusammen).

Im 1. Satz von KomZ C10 mit demgegenüber erweiterter Besetzung gibt es die erste dynamische Bezeichnung am Ende von T. 15 in den unteren Streichern. Die Fl. spielen deren Bewegung mit und zeigen an, dass darauf etwas Neues folgen muss. In diesen Takten sind die Vl. ausgespart, doch sie bekommen gleich eine prominente Rolle. Eine der selteneren dynamischen Bezeichnungen sind in diesem Satz in den unteren Streichern verwendet, die wenig später (T. 56 ff.) nicht mehr Tonleiterträger sind, sondern ab dort sind es die Vl. Der nächste Abschnitt ist durch eine vorherige Viertelpause abgesetzt und durch sein Piano. Erst spielen nur die Streicher, ab T. 81 auch die Fl., und ab T. 89 auch die H., wo eine neue

263 Zach, Jan, Johann, Cinque Sinfonie d'Archi, per due violini, viola e basso, Partitura e parti [...] (Pohanka, Jaroslav, Prag 1960 / 1989) (Pět Sinfonií pro smyčce, Musica Antiqua Bohemica 43, Prag 1989, Nachdruck der Ausgabe des Jahres 1960).

melodische Bewegung einsetzt. Tonleitern stellen eine weitere Taktgruppe. Eingeleitet wird sie von den H. (im Forte von H. 2) als Erstes, dann folgen andere Stimmen auch im Forte, die Vl. ohne diese dynamische Bezeichnung. Sie stellt einen ausgleichenden Gegensatz dar mit ihren Sechzehntelläufen.

Im 1. Satz von GS C4 wiederholen die T. 35 f. die T. 33 f. im Quintabstand, Vl. 2 spielt hier Quinten ohne eine abweichende Tonhöhe von Vl. 1. In T. 38 brechen die Vl. einen Septakkord der Harmonie der Doppeldominante von D-Dur: Vl. 1 zweimal, Vl. 2 einmal, die in dieser Sinfonie recht selbstständigen H. binden hier eine ganze Note über die T. 39 bis 41.

Takt 43 ist T. 32 ähnlich, die Fl. fehlen diesmal, die unteren Stimmen der Streicher spielen keine Punktierungen, die Vl. haben nun Akkorde in weiter Lage auf den Taktposition 2 und 3. Im 2. Teil des 3. Satzes stehen vor der Wiederholung des bisher Gehörten 15 weitere überwiegend von den Streichern gestaltete 15 Takte. In ihnen ist vorher schon Dagewesenes erkennbar in neuen Zusammenstellungen und in neuem Zusammenhang. Dieser Abschnitt zeichnet sich durch eine durchgängige Pianogestaltung aus, von dem sich die nächsten Takte bis zum Schluss absetzen, die fast immer vom Tutti gestaltet werden. Es folgen die Takte des 1. Teils mit einigen Abwandlungen in Mittelstimmen.

Die H. haben bei GS C11 (1) stellenweise die Aufgabe (nur vereinzelt), den motivischen Zusammenhang mitzutragen, durchschlagender ist aber der besondere Hornrhythmus, mit dem alle Stimmen enden.

Die H. haben bei KomZ C24 (1) auch 32stel. Bei KomZ C24 (3) sind die H. verschieden. Sie bringen Überbindungen, Synkopen, einen Rhythmus aus 8eln und 4teln ein, der sich in je einem Takt mehrmals zeigt, das heißt: 8el und 4tel werden zu einem Taktrhythmus kombiniert, auch punktierte

4tel kommen oft vor.

Im 3. Satz von KomZ C20 werden die H. in T. 27 zweimal eingesetzt, in T. 28 spielen sie piano eine ganztaktige Note, vorher hatten sie anders als die übrigen Stimmen keine Pianovorschrift.

Bei GS C22 (1) erinnert ein Stück der Melodie in der Ob. an den Beginn der Partita Pastorale. Es erscheint hier anders rhythmisiert, mit Punktierungen und 32steln. Der Abschnitt der T. 105 bis 124 enthält Wechselnoten in 32steln und einen gebrochenen Dreiklang im Rhythmus [16tel-2/32stel], und das zweimal, was der Ob. vorbehalten bleibt. Sie sind nicht als gliedernde Elemente verwendet, sondern als Teil der Oboenausgestaltung.

Der 4. Satz von KomZ C17 hat einen Oboenpart, die Fl. fallen weg.

Die 1. Vl. stellt in den T. 1 bis 4 eine thematische melodische Bewegung vor. H. und unteren Streicher spielen immer auf Taktposition 1.

Violine 2 spielt auf allen 3 Taktpositionen eine 8el, und zusammen verdeutlichen diese Instrumente dadurch die Taktart. Die nächste Gruppierung beinhaltet ein Zwischenspiel (T. 5 bis 8). Hier sieht die Zusammensetzung von unten nach oben so aus: gleichmäßige 8el in den tiefen Streichern, einzelne Piano- bzw. Fortetöne abwechselnd in den Vl., und zwar immer auf Taktposition 1 (für den Rest des Taktes pausieren sie), Oboenspiel ab T. 6 mit gebrochenen Akkorden in Es-Dur und Septime von B-Dur. Das Oboenspiel setzt sich fort in den T. 9 und 10, nach denen ein Wiederholungszeichen steht. Hier enthält es 32stel und hat einen Oktavsprung am Ende. Dies gehört aber noch zu den vorherigen Takten. Die Fl. sind im 2. Teil von KomZ C15 (4) vom rhythmischen Wechsel her an die Rhythmik von Vl. 2 gekoppelt. Wo Vl. 2 Tonrepetitionen hat, spielen die Fl. Überbindungen, in T. 69 f. ist dann bei ihnen nur Taktposition eins hörbar (nicht mehr als Überbindung).

Bei KomZ C22 (1) haben die Kl. stellenweise eine neben Überbindungen typische Hornrhythmik nach dem Schema [Achtelpause-3/8el-4tel-Viertelpause] in zwei aufeinanderfolgenden Takten.

Bei GS C19 (1) ist die Fl. die Hauptstimme. Schon ein erster achttaktiger Abschnitt, der auf 9 Takte erweitert ist, deutet am Anfang auf ein modernes Flötenkonzert hin. Bewegungsreich sind die H., die nicht bloß zu Beginn und am Ende einige harmonisch passende Töne einwerfen.

Auch Punktierungsmotiv, Triller und Notengruppen aus 16teln (in T. 2 und 4) erinnern an das Orchester des Concerto grossos, in dem alle Instrumente zusammen dem späten Solo gegenübergestellt werden.

Die Fl. selbst ist gekennzeichnet durch Oktavsprünge, 32stel, Synkopen, Seufzersekunden, Vorschläge, Portato, Legato und Staccato in taktweisem Wechsel über 32steln, auch von 32steln ohne besondere vorgegebene Artikulation vorher und von der Ablösung dieser Artikulationszeichen auch im selben Takt. Der Fl. vorbehalten bleiben die beiden Sextolen in T. 37 des 2. Satzes und der Zug aus 32steln in T. 15, der Dreiklangsmelodik aufweist, und der rhythmisch von den anderen durch eine vorangestellte 8el unterschieden ist.

Eine abweichende Bewegung von Tonrepetitionen führt bei GS C20 (2) ausschließlich die Fl. aus. Die Fl. ist kleingliedriger und abwechslungsreicher eingerichtet als die übrigen Instrumente.

Bei GS C21 (1) spielt Vl. 1 das Gleiche wie Fl. 1, in T. 6 z. B. einen Sextklang aus 2 Tönen. Da ausgeschlossen ist, dass Fl. 1 eine Oktave spielen kann, hat sie nach der vorliegenden Abschrift 2 Lagen zur Auswahl: Das ist in den T. 1, 3 und 5 der Fall.

Bei KomZ C24 (2) unterstreicht Vl. 1 bisweilen die Motivik der Fl., bzw. sie tritt auch bisweilen selbst durch Verzierungen hervor (siehe T. 8 f. und

25 f.). Das Punktierungsmotiv mit Trillern haben beide Instrumente gemeinsam, auch die nächsten beiden Takte stellen eine eigene rhythmische Linie dar mit hN zu Beginn der Takte jeweils, danach folgen zwei 8el bzw. eine 4tel mit Triller. Das Punktierungsmotiv [pkt. 8el-2/32stel] spielt Vl. 1 wieder in T. 16 mit der Fl. zusammen, und in den T. 17 f. terzt sie ihren unterbrochenen Achtelrhythmus aus. Den Quartabgang hat sie mit den übrigen Streichern gemeinsam. Zur Flöte sind als noch nicht genannte Besonderheiten bei KomZ C24 (2) weitere Elemente zu nennen (die allerdings nicht alles sind, was die Stimme beinhaltet): Punktierungen, Verzierungen, Vorschläge, Nachschläge, Sextolen, lombardischer Rhythmus, gebrochene Dreiklänge, Figuren aus 32steln, übermäßige Sekunde bzw. None im Verhältnis zu Vl. 2, übermäßige Quinte, Artikulation, verminderte Quarte im Verhältnis zu Vl. 1 und ein taktschemafreier Anhang. Die Fl. imitiert auch die Vl. (siehe T. 14 f. und T. 34)

Takt 60 von GS C22 (1) beinhaltet eine rasche Tonleiter in der Fl. über 2 Oktaven.

Bei KomZ C23 (1) trägt die Fl. dieselbe Thematik vor wie davor das Orchester. Die Fl. beginnt im 33. Takt von KomZ C23 (1) mit der gleichen Thematik, die vorher das Orchester hatte. Die Verzierungen sind dagegen abweichend von denen des Orchesters. Der Ablauf des Orchesters bis T. 20 wird von der Fl. also wiederholt, erst danach beginnt sie ihre eigenen Ausführungen.

Im Abschnitt der T. 25 bis 32 des 3. Satzes von KomZ C10 kommen die Fl. wieder nur in einem Takt vor (dem letzten Takt). Wieder haben sie mit H. und Vl. denselben Rhythmus wie im Abschnitt vorher. Während des Motivs [Triolen und 4tel] in den Vl. im 7. Satzteil begleiten Vla. und Vne.

unter anderem mit dem umgestellten rhythmischen Motiv aus dem 1. Teil des Menuetts, die 4tel vorangestellt. Sie tragen es noch einmal vor in T. 52, wo Vla. und Vne. mit den 8eln piano zum Flötensolo, das ebenfalls im Piano steht, hinführen, und in T. 56. In den T. 53 bis zum Schluss laufen die Vl. und die Fl. parallel.

Im 1. Satz von GS C7 spielen die Fl. dasselbe wie die Vl. Die H. treten zur klanglichen Verstärkung hinzu. Durch die Ob. und den Oktavabstand der Vl. hebt sich das Klangbild des 2. Satzes von dem des 1. Satzes ab.

Der 2. Teil des Satzes nimmt in Fl. 2 und Vl. 2 die Triolenbewegung wieder auf. Flöte 1 und Vl. 1 spielen ebenso wie diese Stimmen colla parte. Dynamisch hält sich der 2. Satz ab T. 26 im Forte auf. Die Bezeichnung Forte wird auch in T. 26 dem schon seit T. 23 vorhandenen Oboenorgelpunkt auf d2 gegeben, zudem ein weiterer in den Fl. mit der Oktave g1 und g2 für die T. 26 f. kommt. Erst ab T. 27 Taktposition 3 gilt die Fortebezeichnung für Vla. und Vne. Nach einer Viertel-Generalpause setzt sich in Satz 3 eine Achtelbewegung der Streicher in Bewegung, bei der 2 Sekunden mit Legatobögen und einmal mit Staccato (T. 6 Taktposition 2) zusammengefasst werden (dort, wo sie aufwärts laufen). Sie ist wohl an die Sekunden der letzten Takte des 1. und des 2. Teils des 1. Satzes angelehnt (T. 42 ff. und T. 91 ff.) und im Verhältnis zu diesen dichter, da ihnen ein Zwischenton fehlt. Sie findet unison im Tonraum h bis d1 statt. Mit dem als Terz erreichten fis1 und einer Achtelpause endet dieses kurze Zwischenspiel der Streicher. Für T. 15 tauschen die Vl. ihre Bewegungsmuster: in Vl. 1 liegen nun die Akkorde. Parallel zu T. 9 f. in Satz 1 setzt Vl. 2 in T. 21 mit deutlicher Wiederholung von T. 17 von Vl. 1 ein und wiederholt deren Verlauf bis zu T. 20 und darüber hinaus, nachdem Fl. 1 und Vl. 1 zur Melodieführung, die nun bei Vl. 2 liegt, in eine pulsierende

Achtelbewegung übergegangen sind, die für die T. 26 bis 28 zum Orgelpunkt wird.

Im 1. Satz von GS C1 wird in den Fl. die Violinstimme variiert, und zwar in jeder Flötenstimme anders: beide Fl. fangen mit einer hN im Terzabstand an – Fl. 1 übersteigt Fl. 2 und die Vl. um eine Terz -, worauf das Punktierungsmotiv folgt und dann eine hN in Fl. 1, in Fl. 2 ein Quartsprung in 4teln, wieder das Punktierungsmotiv und in beiden Fl. eine abschließende 4tel der Tonhöhe g2. Außer dem Melodieton g2 in T. 2 liegt Fl. 1 eine Terz über der eigentlichen Melodie. Bei der nächsten Taktgruppe spielen außer den Vl. keine anderen Instrumente, und diese im Piano. Thema 2 setzt in den Vl. im Terzabstand in D-Dur ein. Es dauert von T. 27 bis T. 30 Taktposition 1 und in den Fl. (solo) eine Oktave höher in dem von T. 30 bis 33 Taktposition 1. Das H. hat so lange Pause.

Das zweite viertaktige Thema wird hier von den Fl. verlängert.

Nach einem chromatischen Abschnitt in Moll wird bei einer Wiederholung des 2. Themas die Rolle der Fl. mit der der Vl. vertauscht. Dieser längere Abschnitt, zu dem die Wiederholung gehört, endet hier mit einer 4tel auf Taktposition 1 in allen Stimmen in T. 66, ebenso der letzte T. 69, ohne H.

Im 2. Satz liegt eine besondere Gestaltungsweise in den T. 5 f. vor, wo die tonreiche Melodie in Vl. 2 allein liegt und Vl. 1 mit ihrer Begleitung im Tomraum weiter darüber. Dagegen geht der Bass weiter in die Tiefe.

Für Vl. 2 ist wie für Vla. und Vne. ein Fortezeichen gesetzt. In diesen beiden Takten weichen auch die Violen- und die Violonenstimme voneinander ab. Im Kontrast dazu laufen dann alle Stimmen in den T. 7 und 8 unison. Taktposition 1 wird im 1. Teil des Menuetts besonders betont durch ein Punktierungsmotiv in den Fl. zuerst im Sext-, dann im Terzabstand und durch den Einsatz aller Instrumente mit einer 4tel auf dem Ton

"g" oben, auf die überall außer bei den Fl. ein Oktavsprung abwärts folgt. Hierbei besteht ein Spannungsverhältnis zwischen Fl. und Vl., denn der Motivik nach hat eigentlich Fl. 1 während der T. 1 und 2 die Melodieführung. Es entsteht daher diesbezüglich ein ambivalenter Eindruck. Die Vl. setzen die Melodie kontinuierlich fort mit einer abwärtslaufenden Gruppe aus 16teln im Quartumfang mit einer raschen Variante vom Übergang von T. 5 zu T. 6 des 1. Satzes, die deutlichste Beziehung ist aber die zu den T. 107 ff. des 1. Satzes. Die Fl. spielen in den T. 3 bis 5 nur den übergeordneten Bogen der Melodie mit und trillern mit den Vl. auf Taktposition 1 und 2 mit hN in T. 4. In den T. 5 und 6 geben sie wieder nur die erste 4tel an, jetzt piano. Dort setzen die Vl. die Melodie mit dem Punktierungsmotiv auf den Taktpositionen 2 und 3 fort. Während der nicht so weit ausholenden Punktierungsstellen (T. 5 bzw. 7 und auch noch in T. 8 hinein) ist das H. unbeteiligt. Im 2. Teil des Menuetts spielen die Fl. in T. 18 lediglich ein kurzes Melodistück und dessen Zielton. Sie waren in diesem Abschnitt zuvor auch nur an der Parallelstelle T. 13 f. eingesetzt. Das H. fehlt hier ganz. Die ersten 4 Takte des 2. Trioteils haben eine eigene Ausprägung durch ein Glissando der 1. Fl. in T. 1: eine Oktave nach oben von T. 37 nach T. 38 und eine schrittweise Hin-und-her-Bewegung in 16teln in T. 39 sowie durch den Rhythmus von Thema 2 aus Satz 1, diesmal in originaler Ausprägung. Die Vl. spielen dazu fortwährend dl. Klammer 1 des Trios nutzt den Inhalt von T. 28 der Fl. im Menuett eine Oktave nach unten versetzt in Vl. 1, in Fl. 1 befindet sich dafür wie in Klammer 2 ein Oktavsprung und in Vl. 2 eine punktierte hN mit dem Ton g. Im 4. Satz hat das H. von T. 1 bis T. 11 die Harmoniegrundtöne übergebundenen hN mitgespielt. Die T. 13 bis 24 in A-Dur werden nur von den Vl. ausgefüllt und durch einen Orgelpunkt in 16teln auf dem Ton a in Vl. 2

konstant gestützt.

Im 2. Teil des 4. Satzes von GS C1 beträgt eine längere Taktgruppe bei den Fl. die Bezeichnung "Solo". Die Fl. spielen im Terzabstand bis einschließlich T. 116. Bei ihnen ist viermal aufeinanderfolgend dasselbe Muster mit Unterschieden vorzufinden. Die Pianobegleitung der Streicher und der Einsatz der Fl. als so bezeichnete Soloinstrumente rücken diese Taktgruppe in die Nähe des 2. Themas von Satz 1.

Im 1. Satz von GS C8 hat während der T. 9 f. der jeweilige Ton von Fl. 1 noch dieselbe Tonhöhe wie der jeweilige Hauptton der 1. Vl., danach steigt sie weiterhin taktweise und tonweise einen A-Dur-Dreiklang nach oben bis zum e₃, das sie über drei Takte bindet. Damit ist sie Vl. 1 zum einen Takt voraus. Flöte 2 steht in dieser Hinsicht in den Achteltakten 10 und 12 der 1. Vl. dieser von der Tonhöhe her um einen Ton nach, was durch ihre zweiktaktigen Überbindung kommt. Dies stimmt auch noch bei T. 13, mit dem nächsten Tonwechsel hat sie dann Vl. 1 erreicht. In T. 16 hat Vl. 1 Fl. 1 erreicht, Fl. 2 liegt wieder eine Terz unter Vl. 1. Viola und Vne. geben mit ihrem Achtelorgelpunkt (a bzw. A) den T. 9 bis 16 einen schnellen Puls vor. Eine Steigerung der klanglichen Intensität kommt durch den in Vl. 2 zeitversetzten Ablauf der ersten Violinstimme, der etwas früher endet. Die Flötenstimmen sind mit "Solo" bezeichnet, bis einschließlich T. 24 kommen H., Vla. und Vne. nicht vor, das H. bis inklusive T. 30 nicht. In den Takten zwischen den Tonwiederholungen befinden sich in den Fl. keine Sprünge, sie bewegen sich jeweils nach einer Punktierung in Sekunden hin und her. Hinzu kommt ab T. 25 der Einstieg von Vla. und Vne. (im Oktavabstand) als Soloinstrumente. Sie ergänzen anfänglich den Grundton zum E-Dur-Akkord und bleiben dabei bis inklusive T. 26 im Flötenrhythmus, in T. 27 kadenzieren sie in 4teln zum nächsten Takt nach

E-Dur hin. In ihrer späteren Funktion, den Ton h1 über alle Takte überzubinden, werden sie vom H. abgelöst mit "e" über 5 Takte, die bereits dem Forteabschnitt angehören. Vergleichbar den T. 29 ff., bei denen das H. den T. 3 und 4 die zweimalige viertaktige Melodieführung unterstützte, werden hier Vla. und Vne. in den T. 3 und 4 in Viertelbewegung hinzugenommen, deren Oktave in T. 50 der Oktave der Vl. entgegengesetzt läuft, so dass sich die Stimmgruppen auf dem Ton h treffen. Streicher begleiten die Melodieführung, die mit einigen Überbindungen in Vl. 1 und Fl. 2 verläuft, zu der sich Vl. 2 und Fl. 1 komplementär verhalten. Das H. spielt eine eigene Begleitung. Die Melodie von Fl. 1 und ihre Begleitungen enden mit Triller über einer punktierten hN und dem Zielton von T. 68 auf Takt-position 1. An späterer Stelle im Satz soll sich Vl. 1 mit Pianissimo gegen-über den übrigen Stimmen zurücknehmen (im Piano). Der Vne. spielt anders als vorher schon ab T. 98 (ehemals 29) Tonrepetitionen. Am Ende des Satzes verdoppeln die Fl. nicht die Vl., sondern führen ihre Stimmen in 4teln zum Schluss, wie es am Ende von Teil 1 auch bei den Vl. der Fall war. Im 2. Satz verdeutlichen Vla. und Vne. mit einem melodischen Gang den Harmoniewechsel pro 8el. Im 2. Teil des Menuetts ist der 1. Flötenstimme in T. 15 ein Fortezeichen beigegeben. Flöte 2 und Vl. 2 setzen einen Takt nach Fl. 1 und Vl. 1 ein und wiederholen deren T. 15 f. Flöte 1 und Vl. 1 stehen im Oktavabstand zueinander. In den Fl., mit genauer Intervallentsprechung in Fl. 2, ist von T. 37 bis 39 und von T. 40 bis 42 des 4. Satzes ein Ausschnitt aus den Molltakten zu hören, nämlich die Tonfolge T. 29 bis 30, Taktposition 1. Violine 1 und die über ihr notierten Stimmen sammeln sich für 2 Takte in hN, mit absteigender Linie die Fl. und mit aufsteigender die 1.Vl., das H. bleibt liegen. Die Stimmen treffen sich nach einem Triller auf im "e" auf Taktposition 1

von T. 48. Mit einer neuen Tonfolge und auch durch ihr Fehlen während der 2 Takte, die nun zwischen den Terztakten plazierte sind, verändern Vla. und Vne. die Wirkung eines schon dagewesenen Abschnitts. Sie beginnen gemeinsam beim e (einer hN in T. 58) und stehen im nächsten Takt im Oktavabstand zueinander (einer hN mit dem Ton "h"). Dies wiederholt sich in den T. 62 f.

Auf T. 13 des 1. Satzes von GS C9 folgen unterschiedlich gestaltete Takte. Von Taktposition 1 zu Taktposition 2 in T. 14 findet ein Oktavsprung in Fl. 2 und Vl. 1 statt, vom selben Ton ausgehend in Fl. 2 nach oben und in Vl. 1 nach unten. In T. 16 zwischen den Taktposition 2 und 3 gibt es in Fl. 1 und Vl. 2 Oktavsprünge mit verschiedenen Tönen nach unten. Der bis jetzt H., Vla. und Vne. gemeinsame Rhythmus [8el-pkt. 16tel und 32stel-4/8el] setzt sich in den T. 19 und 21 in den Streichern fort. Bereits in T. 17 geht das H. zur Viertelgebung auf Taktposition 1 über, in T. 18 unterbleibt diese, wodurch 2 Takte wie auch bei den Vl. zusammengefasst werden. Die T. 41 bis 44 und 47 bis 50 wiederholen ein Modell, das von den Vl. ausgeführt wird. Violine 1 geht dabei pro Takt eine Stufe der C-Dur-Tonleiter nach oben (also eine Quarte) und Vl. 2 einen Halbtonschritt nach unten. Mit einem Quartsprung nach unten erreicht Vl. 2 ihr Ziel schon im nächsten T. 45, der eine Terz unter Vl. 1 liegt. In T. 19 des 2. Satzes wurden die Töne von Vl. 2 und Vla. gegeneinander ausgetauscht. In Satz 3 werden zwischen einzelne Taktgruppen andere viertaktige Einheiten mit eigener Charakteristik gesetzt. Die erste davon wird von den Vl. und Fl. allein ausgeführt und beginnt mit einer 4tel c als Auftakt. Die zweite viertaktige Einheit beginnt in der 2. Stimme der Vl. und der Fl. mit einem "c", das in einem Oktavsprung aufwärts erreicht wird. Um 2 Takte versetzt treten im Trio nach einander Vl. 1, Vl. 2, Vla. und Vne. hervor. Bis zu

T. 30 einschließlich imitieren Vl. 2 in Vla. Die 1. Vl., die Violinstimme ist mit "Solo" bezeichnet. Bevor der 1. Teil innerhalb des 2. Teils wiederholt wird, halten sich 8 Takte im Piano davor im Mollbereich auf. Sie setzen sich zusammen aus einer vom Quintton des b-Moll-Dreiklangs ausgehenden Sekundbewegung der einstimmigen Fl. einerseits und den gebrochenen Dreiklängen von Vla. und Vne. im Oktavabstand andererseits. Bei diesem Zusammenspiel von Fl., Vla. und Vne. entsteht eine geheimnisvolle Atmosphäre, die mit den nachfolgenden allmählich zurückkehrenden Dur-Dreiklängen weicht. Die Takte eines Abschnitts aus dem 2. Teil des 4. Satzes gliedern sich in zweimal 4 Takte. Die 2. Vl. liegt in den jeweils ersten Takten davon auf Taktposition 1 eine Terz über Vl. 1, auf Taktposition 2 nicht mehr, denn sie bleibt liegen. Violine 1 führt eine kleine Septime nach oben aus, für sie ist erneut Piano vorgegeben. In den übrigen Takten bewegen sich beide Vl. in 4teln und im Terzabstand und führen innerhalb eines jeden Takts einen Terzsprung aus.

Die Fl. greifen in den T. 23 und 25 des 1. Satzes von GS C2 das Punktierungsmotiv von T. 17 Taktposition 2. 2 auf, dass in den sonst gleichen Rhythmus von T. 5 anstelle von dessen Taktposition 1. 2 integriert ist. Von T. 27 an bis zum Ende des 1. Teils ist der Satz wieder vollständig, nur von T. 32 bis 35 setzen die H. aus. Auch diejenige Taktgruppe, welche noch einmal die Harmonie der Doppeldominante hervorbringt vor dem Verbleiben im Dominantbereich, wird mit T. 42 um einen Takt mit Triller über einer ganzen Note erweitert: Der Inhalt von Vl. 1 ist erst wie vorher, Vl. 2 liegt nun weiter unter der 1. Vl. als früher, die Fl. trillern auch, Fl. 1 nun bereits einen Takt von den Vl. Die H. spielen während der T. 62 bis 106 nicht mehr, vorher noch 2 Haltetöne (T. 57 bis 58 Taktposition 1. 1, T. 59 bis 61 Taktposition 1. 1). Im 2. Satz kommt der Einsatz der

Fl. als Begleitung dazu in den T. 23 f. Der 1. Akkord der Vl. zur Eröffnung des 3. Satzes ist derselbe wie der zur Eröffnung des 1. Satzes, die H. begleiten mit denselben Tonhöhen wie dort, nur die Fl. haben die Tonhöhen getauscht.

Im 2. Teil des 1. Satzes von GS C6 gehen die Fl. gehen einige Takte in 4teln mit (wie früher in den T. 17 bis 19). Das Klangbild unterscheidet sich hier von der früheren gleichartigen Passage. Die H. kommen hier erst in T. 57 Taktposition 2 hinzu. Viola und Vne. ändern im Viertel-Schluss-takt 58 wieder ihre Bewegung im Vergleich zu den früheren Parallelstellen. Die T. 59 bis 70 bilden einen größeren zusammenhängenden Abschnitt. Violine 1 ist „Solo“ bezeichnet, die Fl. treten zeitweilig hinzu (von T. 62 Taktposition 2 bis T. 64 Taktposition 2. 1, hier erklingt ein Triller über einer Septime und eine Wechselnote, von T. 67 Taktposition 2. 2 bis T. 68 Taktposition 2. 1 eine Wechselnote). Sonst ist hier nur Vl. 2 beteiligt, alle Stimmen sind mit Piano bezeichnet. Im 2. Satz treten seit T. 11 die Fl. bis zum Ende des 1. Teils nicht mehr auf. Im 2. Teil sind außer in T. 23 und 33 f. die Fl. nun in jedem Takt beteiligt, ab dann bis zum Ende des Satzes nicht. Die Unterstimmen (die H. fehlen in diesem Satz ganz) spielen gleichmäßige 8el bis T. 26 Taktposition 2. 1., von T. 19 bis 24 Tonrepetitionen des Tons e bzw. e1, weiterhin e1 in der Vla. und [A – E] in den T. 25 f. im Vne. Darauf folgt eine Wiederholung der T. 1 bis 6. Im 2. Teil des 3. Satzes verläuft in den T. 17 bis 24 im Vne. ein Orgelpunkt mit dem Ton A in 8eln, von T. 21 bis 24 auch mit a in der Vla., die H. binden a1 bzw. a von T. 21 bis 24 über. Die Intervallfolge vom H. 1 in den letzten beiden Takten des 1. Teils (ein Quartaufgang) ist verteilt auf die T. 17 bis 20 in der 1. Vl. (beginnend mit a1, vorher mit e2). Violine 2 bewegt sich ebenfalls von a1 ausgehend im Rhythmus von Vl. 1, die Vl. gehen also

scherenförmig auseinander. Im Trio fehlen die Fl. bis T. 46, die H. bis T. 48 (bis zum Ende des 1. Teils des Trios). Die Unterstimmen begleiten in 8eln: mit "d" von T. 41 bis 42 und mit "a" von T. 43 bis 48 (mit Unterbrechung). Mit 16teln leiten sie zur nächsten Vierertaktgruppe der Vl. über. Sie beginnt mit einer Achtelbewegung innerhalb einer Terz, bei der die Durterz der Dominante von d-Moll durch den Terzbestand der Vl. zweimal enthalten ist (schon zuvor war sie angeklungen). In T. 46 wechselt sie in den Vl. mit der oberen Sekunde. Dort werden 2/16tel, dieselben Sekunden, mit einem Legatobogen zu einer Einheit zusammengefasst wie in den Sechzehnteltakten im 2. Satzes.

Bei GS C2 (1) fällt an einer Stelle des 2. Teils der Übergang von der Zweistimmigkeit zur Einstimmigkeit auf und ein dabei hervortretender chromatischer Ton, der Vne. befindet sich nun eine Oktave unterhalb der Vla. (siehe T. 88). In den T. 16 bis 18 des 2. Satzes klingen bestimmte Stimmen abwechselnd zusammen, und alle enden gemeinsam mit einer Achtelpause in T. 20. im 2. Teil des Satzes werden die Einsätze der aneinandergekoppelten Stimmen von Fl. 2 und Vl. 2 bzw. von Fl. 1 und Vl. 1 und in T. 18 auch der Einsatz des Vne. forte hervorgehoben. Im 4. Abschnitt des 3. Satzes fällt das anfängliche Fehlen der Stimmgruppe von Vla. und Vne. auf, wodurch sich ein Vergleich mit den letzten 4 Takten von Satz 2 herstellen lässt, bei denen die Fl. fehlen. Ein neues Melodistück in diesem Satz in Vl. 1 erinnert zusätzlich an diese Stelle des 2. Satzes. Man kann daran erkennen, wie bewusst Zach mit Anzahl und Anordnung der Stimmen umgegangen ist.

Besetzung

Die Instrumentierung aus 2 Geigen oder Fl. und Bass bzw. Geigen, die den Bass vertreten, hat Schindhelm als eine bevorzugte Instrumentation von Zach angegeben, die an Fils erinnert²⁶⁴. Als entscheidenden Faktor zur Erkennung 2. Themen bei Zach nennt Schindhelm ebenfalls die Instrumentation²⁶⁵. Auch von dieser speziellen Kombination abgesehen findet man bei Fils die gleiche Besetzung, wie man sie auch z. B. bei Monn und Mysliveček oder bei Zach vorfindet²⁶⁶. Bei Mysliveček findet man keine Flöten, dafür aber 2 Oboen und wie bei Monn (ausnahmsweise) und Zach 2 Hörner. Monns Schaffensschwerpunkt war eindeutig die Instrumentalmusik²⁶⁷, doch außer 2 Sinfonien in D-Dur mit 2 Hörnern, und in einer davon mit 2 Flöten, Fagott und Streichern – die erste viersätzig bekannte Sinfonie überhaupt – handelt es sich bei seinen Sinfonien um reine Streichersinfonien²⁶⁸. Solche schrieb Mysliveček auch, doch bei ihm lag der Schwerpunkt auf der Besetzung mit 2 Oboen, 2 Hörnern und Streichern²⁶⁹. Insbesondere zu Monn und zu Wagenseil hat Gratl darüber hinaus keine größeren Parallelen zum Werk Zachs festgestellt. Hier bezieht sich Gratl auf die gegenüber der barocken Schreibart einsetzenden Verein-

264 Vgl. Johann Zach. Ein Beitrag zur Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Schindhelm 1920, S. 183.

265 Vgl. Ebd., S. 154.

266 Sinfonie Opus 2, Nr. 5 in D-Dur, Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Johann Anton Fils, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 249.

267 Vgl. Wehner, R., Artikel: Matthias Georg Monn, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 463.

268 Vgl. Ebd., S. 464.

269 Vgl. Pilkowá, Z., Artikel: Josef Mysliveček, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 627.

fachungstendenzen des sogenannten *Stylus ruralis*, der in Mainz nicht verbreitet war. Zach knüpft dagegen stärker an die barocke Tradition an²⁷⁰. In etwa die gleiche Besetzungsweise wenden Koželuh und W.A. Mozart an. Mozarts Begegnung mit der Wiener Sinfonik während der Jahre 1767–69 führte bei ihm zur gelegentlichen Flöten-, Trompeten- oder Paukenbesetzung neben den schon üblichen 2 Hörnern und 2 Oboen²⁷¹. Koželuhs Instrumentation der zwar nicht so zahlreichen²⁷², aber von Haydn inspirierten Sinfonien besteht ebenfalls regelmäßig aus 2 Oboen und 2 Hörnern, manchmal zudem aus Flöten oder Fagott. Dabei werden die Blasinstrumente selbstständig geführt, und das Verhältnis zwischen Soloinstrument und Tutti bleibt im klanglichen Bereich ausgewogen²⁷³. Die Solopartien bei dem Geigenvirtuosen und Musikgelehrten Tartini erscheinen dagegen hervorgehoben gegenüber dem Tutti, worin sich Tartini von seinem Vorbild Vivaldi unterscheidet, dessen Tradition des dreisätzigen ritornellgeprägten Konzerts er fortführt²⁷⁴. Schon Vivaldi wertete fast alle barocken Instrumente für das Solo bzw. zum Konzertieren

270 Vgl. mit Gratls Ausführungen auf S. 206 von *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs*, Gratl 2002.

271 Vgl. Weber, R., Artikel: Wolfgang Amadeus Mozart, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 493 f.

272 Vgl. Pilkowá, Z., Artikel: Leopold Koželuh, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 426.

273 Vgl. Ebd., S. 427.

274 Vgl. Märker, M., Artikel: Giuseppe Tartini, in: Korff, M. (Hrsg.), *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 696 f.

auf²⁷⁵. Klanglich und thematisch voneinander abgegrenzte Tutti- und Solopartien²⁷⁶ findet man (anders als bei Corelli) schon bei dem Bologneser Torelli, der außerdem für die besondere lokale Besetzung mit Trompete und Streichern schrieb²⁷⁷. Hier bekam allerdings das Bologneser Ritornell die stärkere Gewichtung. Seine Sinfonien sind in der Regel dreistimmig, während seine Konzerte vierstimmig angelegt sind²⁷⁸.

Annähernd die gleiche Besetzung wie bei Zach sieht man bei dem galant schreibenden Zeitgenossen J. C. F. Bach und bei Boccherini. Bei Boccherini befinden sich darunter nicht nur in den Konzerten virtuos hervorgehobene Solopassagen²⁷⁹. Bei der Bückeburger Hofkapelle, die im Bereich der Bläser aus 2 Oboen und 2 Flöten bestand, die alternativ von denselben Spielern ausgeführt wurden, befand sich außerdem ein Fagott, ein Vlc. und ein Kontrabass im verwendeten Instrumentarium. Darauf ist an dieser Stelle hinzuweisen, weil J. C. F. Bach wohl vorwiegend für diese Besetzung der Bückeburger Hofkapelle seine Kompositionen angelegt hat²⁸⁰. Weniger die Charakteristik der Instrumente betrifft die damalige

275 Vgl. Märker, M., Artikel: Antonio Vivaldi, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 761.

276 Vgl. Ders., Artikel: Giuseppe Torelli, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 735.

277 Vgl. Ebd., S. 734.

278 Vgl. Ebd.

279 Vgl. Märker, M., Artikel: Luigi Boccherini, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 195.

280 Vgl. Ottenberg, H.-G., Artikel: Johann Christoph Friedrich Bach, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 108.

Praxis, die Besetzung den jeweiligen Gegebenheiten anzupassen, so dass manche Stimmen chorisch oder solistisch aufgefasst werden können, wie es zum Beispiel bei den Partiten Monns der Fall ist²⁸¹. Einige Schlüsselwechsel im Bereich der Cembalostimmen in den Abschriften von entsprechenden Werken Zachs deuten eventuell auch auf einen Wechsel des Instrumentariums hin, denn es ist nicht sicher, dass die vorgegebenen Besetzungen immer auch maßgeblich für alle möglichen Aufführungen waren (auch wenn Schlüsselwechsel per se nichts Ungewöhnliches sind). Von Pisendel, dem Dresdner Konzertmeister und Schüler der hier bereits genannten Komponisten Torelli und Vivaldi, dessen Schüler wiederum Quantz, Graun und Benda waren, ist bekannt, dass er beispielsweise den Werken Vivaldis ganze Stimmen, meist Bläser, hinzufügte. Er schrieb also in seinen vergleichsweise wenigen, aber gut gearbeiteten Kompositionen, die auch zeitlich vor den Sinfonien Zachs mit Bläserbesetzung liegen, in dieser Hinsicht ganz anders als die oben genannten Komponisten und verwendete auch in seinen eigenen Kompositionen einen beträchtlichen Bläserapparat. Diese Stimmen sind allerdings auch gut nachweisbar dadurch, dass man sie ausgeschrieben vorgefunden hat²⁸².

Kammermusikalisch verwendet Vanhal in seinen frühen Konzerten das Orchester, was Zachs Umgangsweise mit dem Instrumentarium näher steht. Vanhal war wie Zach einer der beliebtesten Komponisten seiner Zeit und schrieb für fast alle zeittypischen Orchesterinstrumente Konzerte.

281 Vgl. Geilhufe, C., Artikel: Leopold Mozart, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 469.

282 Vgl. Wehner, R., Artikel: Johann Georg Pisendel, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 642.

Im sinfonischen Bereich verwendet er die gängige Besetzung 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Bass (der dem Violoncello und Kontrabass entspricht), für langsame Sätze auch die Flöte. Seine Schreibweise wird zunehmend "sinfonischer", wie an anderer Stelle noch erläutert wird²⁸³. Allgemein ist festzuhalten, dass die in Kompositionen vorgeschriebene Besetzung sich teilweise durch das lokal vorhandene Instrumentarium einerseits und bestimmte Klangvorstellungen andererseits erklären lässt oder auch durch die Gegenwart bestimmter ausführender Musiker. So erklärt Gratl, dass Soloarien von Zach besonders häufig für den Bass geschrieben sind dadurch, dass in Mainz ein besonders fähiger Sänger dagewesen sein muss. Als virtuose Sopranarien nennt Gratl "Laudamus te" aus MD4 und "O deus amor meus" OA1²⁸⁴. Von den vorgegebenen Instrumenten kann aber nicht unbedingt auf bestimmte Adressaten geschlossen werden, auch von einer genauen Einhaltung der Vorgaben ist nicht notwendigerweise auszugehen. Eine im Notentext sichtbare solche Abwandlung des Instrumentariums liegt bei Zach in den Fassungen Don 2069, En und E vor. Einmal ist diese "Ouvertüre" nur mit Streichern auszuführen (bei Don 2069), und einmal mit 2 zusätzlichen H. (bei En) und einmal mit 2 zusätzlichen Fl. neben H. und Streichern (bei E). Auch die an anderer Stelle schon erwähnte Sonate für Cb., die auch in orchestrierter Form vorliegt, ist als eine der Kompositionen mit Mehrfach-Fassungen zu nennen. Bei Zach spielen sicher alle genannten Faktoren eine Rolle.

283 Vgl. Pilkowá, Z., Artikel: Johann Baptist Vanhal, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 747.

284 Vgl. Die kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 169. Eine Tabelle auf den S. 167 f. zeigt die Besetzungen der Kirchenmusikwerke.

Eine der in diese Untersuchungen eingegangenen Handschriften mit Instrumentalmusik stammt aus Kleineibstadt. Über die dort vorhandenen Handschriften ist bekannt, dass die instrumental begleitete Kirchenmusik im ländlichen katholischen Bereich in Unterfranken in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer ständigen Zunahme an orchestraler Kirchenmusik gekennzeichnet ist²⁸⁵. Inventare bieten ab 1700 einen guten Überblick, aber nicht über die tatsächliche Verwendung (brauchbarer) Instrumente und über Ausführende²⁸⁶. Die einzigen beiden Sammlungen mit dem musikalischen Schwerpunkt dieser Zeit aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts befinden sich in Waigolshausen und in Kleineibstadt. Figuralmusik ist in einigen Städten Unterfrankens bereits seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bekannt²⁸⁷.

In der Wallerstein'schen Bibliothek, aus der ein anderes Manuskript aus dem instrumentalen Bereich für diese Dissertation herangezogen wurde, sind größtenteils Autographe der fürstlichen Hofmusiker erhalten, die ihrerseits auch Kopierarbeit leisteten. Vervielfältigte Stimmen standen den Musikern so zur Verfügung. Es gab zwar detaillierte Aufzeichnungen, doch nur noch ein geringer Teil davon ist weiterhin vorhanden aufgrund von Verkäufen, Tauschen und Schenkungen. Einiges von dort befindet sich z. B. in der Hofbibliothek in Regensburg. Der Schreiber war fast 40 Jahre lang F. X. Link²⁸⁸. Handschriften und Drucke stammen überwiegend aus

285 Vgl. Haberkamp, G., *Musikhandschriften katholischer Pfarreien in Franken Bistum Würzburg*, München 1990 (=KBM 17), S. XIII.

286 Vgl. Ebd., S. XV.

287 Vgl. Ebd., S. XVIII.

288 Vgl. Haberkamp, G., *Die Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg*, München 1976 (=KBM 3), S. 245.

der Oettingischen Residenz Wallerstein. Pauken und Trompeten gehörten nachweislich zur Pflege der Hofmusik bei einer der dynastischen Linien²⁸⁹. Anders als in Schloss Harburg ist die Frage nach dem Schreiber in der Bibliothek von Thurn und Taxis kaum zu klären, hier sind keine entsprechenden Unterlagen vorhanden²⁹⁰. Ein Beleg für das Rechnungsjahr 1775 / 76 weist die Namen von 24 Hofmusikern aus. Der aus Venedig stammende Flötenvirtuose F. Agostinelli (1741–1809) und der Mailänder Oboenvirtuose G. Palestrini (1744–1829) sind hier erstmals verzeichnet²⁹¹. Hier befinden sich (u. a.) die Stimmen für das in diese Untersuchungen eingehende Oboenkonzert und für Flötenkonzerte. Auf S. 368 von KBM 6 ist nachzulesen, dass die Carinetti diesmal den Clarini entsprechen dürften, bei KomZ C22 bedeutet "Clarinet" im Titel wohl ebenfalls Clarino. Für GS C22 sind dort für die Oboe und für Violine 1 zahlreiche ausgeschriebene Kadenzen vermerkt. Die "Sinfonia in D" GS C4 mit der Signatur Zach 10 wird als mögliches Autograph zwischen 1750 und 1760 betrachtet mit Teilen eines anderen Schreibers²⁹². Die 2. Sätze der Partiten und Sinfonien bei Zach sind vom Instrumentarium her oft etwas schwächer besetzt als die 1. Sätze. Reine Streichersätze sind die 2. Sätze von KomZ C10, KomZ C15, GS C8 und GS C9. Das Trio von GS C9 kommt auch ohne Bläser aus. Die Partita Pastorale und GS C4 zählen ebenfalls dazu.

289 Vgl. Haberkamp, G., Die Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg, München 1976 (=KBM 3), S. IX.

290 Vgl. Dies., Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog, München 1981 (=KBM 6), S. 427.

291 Vgl. Ebd., S. XI.

292 Vgl. Ebd., S. 368.

In Satz 1 von GS C15 (ein Cembalokonzert) fehlt die Viola, an deren Stelle das Cembalo tritt, bei Satz 2 fällt die von den übrigen Sinfoniesätzen abweichende Besetzung Cembalo und Violine 1 auf.

Bei GS C16 kommt gegenüber GS C15 die Viola in Satz 1 dazu, statt der bisherigen 2 Flöten lässt Zach hier 2 Oboen spielen. Bläser sind bei GS C16 faktisch nur im 1. Satz und im letzten Satz vorhanden. In T. 5 spielen im 2. Satz ebenfalls nur die Streicher.

Der 2. Satz von KomZ C22 wird von 2 Violinen und dem Violone ausgeführt, er ist mit Andante Pianissimo bezeichnet. Die Besetzung wechselt in den anderen Sätzen ebenfalls ab. So spielen im 1. Satz Streicher, 2 Klarinetten und 2 Hörner, ebenso im 3. Satz, im 4. Satz spielen Streicher und eine zusätzliche Violine, im 5. Satz ist die Besetzung wie in Satz 4 mit 2 zusätzlichen Hörnern, im 6. Satz wie in den Sätzen 1 und 3, das dazugehörige Trio wird allerdings von der ungewöhnlichen Besetzung Violine 1, Solo-Violine und Violoncello ausgeführt. Der 7. Satz ist mit 2 Klarinetten, 2 Hörnern, einer zusätzlichen Violine, Viola und Violone besetzt.

Der 2. Satz und auch das Trio von HR 362 (1) (Sandel / Zach, siehe Musikalienverzeichnis) werden auch nur von den Streichern gespielt.

Ohne die Hörner kommen die 2. Sätze gegenüber den übrigen Sätzen aus bei KomZ C16, GS C1, GS C2, GS C6 und GS C7.

Der 2. Satz und auch das Trio von GS C10 enthält keine Hörner, KomZ C26 (1) ist mit 2 Hörnern ausgestattet, aber ohne Flöten (oder Oboen), der 2. Satz auch ohne Hörner.

Bei RH Ms 886 gibt es 2 Hörner, die nicht im 2. Satz und nicht im Trio spielen.

KES kommt im 2. Satz ohne die Hörner des 1. Satzes bzw. Tr. des 3. Satzes aus. GS C11 wird ohne Horn in Satz 2 gespielt.

Nur ein Horn gegenüber einer Besetzung von sonst 2 Hörnern und 2 Flöten mit Streichern gibt es bei KomZ C15 (4) neben den Flöten und Streichern. GS C19 (1) enthält die Besetzung 1 Flöte, 2 Hörner und die normale Streicherbesetzung, in Satz 2 fallen die beiden Hörner weg, Satz 3 ist wieder wie Satz 1 besetzt.

GS C21 (1) hat die Besetzung 1 Flöte, 2 Hörner und Streicher, wobei die Hörner im 2. Satz wegfallen. Bemerkenswert ist allerdings, dass für die Hörner anscheinend ein eigener Anhang existiert in der vorliegenden Abschrift, der sich nicht einwandfrei dem Menuett zuordnen lässt.

Dieses Menuett ist ansonsten wie Satz 1 besetzt.

KomZ C24 ist besetzt mit 1 Flöte, 2 Hörnern und Streichern, und in Satz 2 entfallen wieder die Hörner.

Mit einer Oboe und Streichern ist das Oboenkonzert besetzt.

Der umgekehrte Fall gegenüber den bisher beschriebenen Fällen, in denen die Hörner bei 2. (und 3.) Sätzen ausgespart bleiben, liegt bei dem Konzert für Violoncello vor, wo allerdings der 2. Satz auch dem 1. Satz gegenüber den beschwingteren Charakter hat. 2 Hörner kommen hier erst für die Sätze 2 und 3 dazu.

Im 2. Satz von HZAN La 170 Bü 470 spielen nur die Streicher bei sonstiger Besetzung mit Flöten und Hörnern zusätzlich, im Trio fehlen auch die Hörner.

Im 2. Satz von GS C7 verwendet Zach statt 2 Hörnern die Oboe im 2. Satz. KomZ C16 kommt ohne das Horn aus, die Flöten wirken aber mit.

Die Sätze 1, 3 und 4 enthalten die volle Besetzung.

Auffällig ist bei KomZ C20 die Zusammensetzung des Trios aus Flöten und Violinen mit einigen Tönen des Horns. Das Lento ist vor allem von den Streichern getragen, das volle Instrumentarium fängt erst im Presto

assai an zu leben. Dass nicht immer die vollständige vorgegebene Besetzung zu hören ist, wird auch unter Verwendung der einzelnen Instrumente angesprochen, bzw. die anzahlmäßig nicht immer gleich stark ausgestattete Besetzung (es gibt einige Solobesetzungen).

Die Verwendung der Clarini in der Sinfonie HR362 ist in dieser Hinsicht etwas auffällig, weil Zach zwar abwechslungsreich bei seiner Instrumentierung vorgeht und auch Clarini einbezieht, doch sind diese in Sinfonien und Partiten bei Zach sonst nicht üblich. Zwar gibt es nur eine Stelle, die mit "Solo" bezeichnet ist unter den Hornpartien, doch von den Hornpartien²⁹³ selbst gibt es einige, die in Sinfonien ohne ein Ergänzung einer 2. Stimme gesetzt sind. Hier sind zu nennen:

KomZ C20, GS C1, GS C8 und GS C9.

Bei den Stimmungen der Hörner sind alle möglichen Stimmungen vertreten: A, C, D, Es, F, G, und das alleine schon in Stams.

Durchgehend (d.h. in allen Sätzen) die gleiche Besetzung unter den Sinfonien / Partiten für Streicher und Bläser sind alle vorgegebenen Instrumente zugegen in GS C10 und KomZ C17. Hörner kommen im Trio von KomZ C17 allerdings praktisch nicht vor.

Bei MMm verwendet Zach durchgehend 2 Hörner und Streicher.

Zach 11 ist durchgehend für Streicher und 2 Flöten besetzt, das auch im Trio.

GS C20 (1) wird von 1 Flöte, Violine 1 und 2 und Cembalo ausgeführt, die Sätze 2 und 3 ebenso.

293 Hier ist KomZ C20 bei Komma erwähnt auf S. 87 von Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938.

Nur Streicher spielen in den 5Sinf., bei RH Ms 823, RH Ms 824 und RH Ms 826 / GS C24 ohne Vla.

Bei KomZ C13 werden die ersten beiden Sätze von den Streichern ausgeführt, Satz 3 von Violine 1 und Violoncello. Das gilt ebenso für Zach 13 (wo nur Streicher spielen).

GS C12 wird ebenfalls von 2 Violinen und Violoncello ausgeführt.

Bei einem Menuett von KomZ C22 ist der Bass doppelt besetzt mit Violoncello und Violone, die beide das Gleiche spielen.

Mit "Basso in duplo" ist HZAN La 170 Bü 470 ebenfalls ausgestattet.

Streicher und Cembalo sind ebenfalls eine gängige Besetzung wie bei ZL, wo Satz 2 ohne Viola gesetzt ist oder GS C14 und bei GS C17.

An die Stelle des Cembalos tritt bei dieser Stimmenanzahl die Oboe im Oboenkonzert GS C22.

Sonst sind, wie schon angedeutet, Hörner und Flöten neben den Streichern häufig, bei KomZ C22 erscheinen zusätzlich 2 Klarinetten (s. o.).

Besetzungen mit einer Flöte und 2 Hörnern weisen die Flötenkonzerte GS C19, GS C20 und GS C21 auf sowie KomZ C23 (und KomZ C23 zusätzliche 2 Oboen, worüber auch die vorliegende Ausgabe informiert²⁹⁴).

Die Echoversionen von Violine 1 und 2 von KomZ C9 sind eine seltenere, aber damit nicht einzigartig gebliebene Besetzung im Schaffen Zachs zu nennen.

2 Violinen und Cembalo sind die Besetzung von EU ebenso wie die von FUI / ZL.

294 Konzert D Dur pro fletnu a maly orchestr (hier Flöte und Klavier) (Kratochvil, Jiří, Prag 1987).

Weitere Besetzungen stellen B17 und B13 dar mit 1 Violine, Viola und Cembalo (B17) und 1 Flöte, 1 Violine und Cembalo (B13).

Für Flöten oder Violinen und Cembalo – diese Zusammenstellung erinnert an die zuerst in diesem Kontext genannte Kombination von Instrumenten – sind die SeiSon geschrieben. Die Trios mit Flöte oder Viola sind allgemein eher selten im Bereich des Klaviertrios. Hierin besteht eine Besonderheit im Schaffen Zachs. Auf die Klarinetten wurde bisher noch nicht näher eingegangen, weil sie nur einmal (in Doppelbesetzung) vertreten war unter den gebräuchlichen Instrumenten im sinfonischen Bereich. In der Verwendung dieses damals modernen Instruments – besser gesagt, noch nicht modernen Instruments (erst seit Mozart begegnet man ihr häufig) – und im Schreiben von Flötenkonzerten liegt ein moderner Zug von Zachs Kompositionen.

Dynamik

Haydn lässt seine Sinfonie Nummer 1 von 1759 mit einem großflächigen Crescendo des Orchesters beginnen, um zu zeigen, dass er auf der Höhe der Zeit ist, wie es M. Korff in seinem Artikel über J. Haydn ausdrückt²⁹⁵. Bei Holzbauer fehlen die Mannheimer Crescendi, stattdessen verwendet er *Rinforzando*, d.h. ein Crescendo auf engstem Raum²⁹⁶. Gerade N. Jommelli kultivierte die Crescendo genannte auf allmählicher Entwicklung beruhende Lautstärkenveränderung, die zu einem wesentlichen Span-

295 Vgl. Mainka, J., Artikel: Joseph Haydn, in: Korff, M. (Hrsg.), Wiesbaden Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 343.

296 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Ignaz Jacob Holzbauer, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 422.

nungsträger der Sinfonik wurde²⁹⁷. Unvermittelte dynamische Forte-Piano-Kontraste sind bei J. Stamitz zu finden²⁹⁸. C. Stamitz empfindsame Mittelsätze stehen größtenteils in Moll und tragen nicht selten die Vortragsbezeichnung „dolce“. Bei seinen Konzerten verwendet er statt eines die Dynamik zurückführenden Diminuendos entweder unmittelbar folgendes Piano oder durch neue motivische Wendungen²⁹⁹. Das Ende des Klarinettenkonzerts in B nur Nr. 10 klingt mit Pianissimo aus, was wirklich ungewöhnlich ist³⁰⁰. Er ist ein Schüler Cannabichs³⁰¹. Cannabich lernte außer in Mannheim auch bei Jommelli in Rom 1753³⁰². Er bevorzugte weit ausholende Crescendi mit extremen dynamischen Steigerungen und unvermittelte Forte-Piano-Wechsel³⁰³. Abel lernt 1748 in Dresden den Instrumentalstil Jommellis unter Hasse kennen³⁰⁴. Er wendet bei seinen Sinfo-

297 Der Wortlaut wurde grammatikalisch umformuliert von S. 689 entnommen von Schestakowa, D., Artikel: Johann Wenzel Stamitz, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991.

298 Vgl. Ebd.

299 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Carl Stamitz, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 681.

300 Vgl. Ebd., S. 685.

301 Vgl. Schestakowa, D., Artikel: Johann Christian Cannabich, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 204.

302 Vgl. Ebd.

303 Vgl. Ebd., S. 206.

304 Vgl. Korff, M., Artikel: Karl Friedrich Abel, in: Korff, M. (Hrsg.), Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800, Wiesbaden 1991, S. 47.

nien die Dynamik Crescendo und Forte-Piano-Wechsel an, die er aus eigener Anschauung in Mannheim kannte³⁰⁵.

Der Gedanke der Licht- und Schattengebung in Analogie zur Malerei durch Dynamik in der Musik spielt in allen nachfolgend benannten Schriften eine Rolle. In Riepels Traktat wiederholt der Discantist eine ihm entgegengebrachte Kritik am Gebrauch von Dynamik, die darauf lautet, dass die Musik "durch das forte und piano fast dünner gemacht" wird "als die kupfern Heller [...] sie suchen alles so klein zu verschnitzeln, daß man die Augen drüber verlieren könnte [...]". Der Praeceptor findet diese Kritik überzogen, denn für ihn ist die Dynamik "in der Musik nichts anders [...], als Schatten und Licht bei den Mahlern." Außerdem können Forte und Piano "unmöglich eine neue Erfindung" sein³⁰⁶. Eine weitere im Traktat zitierte Kritik, die ein gewisser Herr Spat zu hören bekam, lautet ähnlich wie die zuerst genannte. Dieser meint, "vor 30 Jahren" waren die „barbarischen Wörter [...], piano [...] u. s. f. gar nicht bekannt, sondern die Musik gieng [...] natürlich und offenherzig fort." Forte und Piano können aber nach Riepels Auffassung sogar einen mildernden Effekt haben, nämlich bei den "herab Anticip.[ationen]". Das heißt, bei einem Synkopenrhythmus können die dissonierenden Vorhaltstöne leise gespielt werden und die

305 Vgl. Ebd., S. 49. Die Ausdrücke „forte“ und „piano“ sind kursiv geschrieben, und die Ausdrücke „Licht“ und „Schatten“ sind in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

306 Vgl. De rhythmopoeia oder von der Tactordnung, Riepel 1752, S.22. Die Kennzeichnung der Sprecher durch "Disc." und "Praec." sind in allen verwendeten Schriften Riepels durchgehend kursiv geschrieben und unterstrichen.

konsonierenden forte³⁰⁷. Vorhaltstöne werden sonst mezzoforte gedehnt³⁰⁸. Auch wenn die Begleitung einer Singstimme durch Bass und Vl. unisono piano erfolgt, wird der Druck bei den Vorhaltsnoten immer etwas stärker, "gleichsam mezzo forte"³⁰⁹. Eine bestimmte Regel, wann dynamische Angaben im Notentext anzubringen sind, legt Riepel nicht fest, denn die Angaben allein sind ungenau: "Wie lang soll Allegro und insbesondere Piano dauern?"³¹⁰ Ein anderer Meister hat verschiedene Dynamikstufen an einer Kadenz angebracht, weil sie seinem "Geschmack" entsprachen, und Riepel hatte zuvor "piano, forte, und dolce" an eine Stelle im Notentext "zum Spaß" geschrieben³¹¹.

Wie dolce bzw. mezzo forte unterschiedlich interpretiert werden können, ist etwas, worauf der Discantist hinweist: "Es kömmt immer auf das Belieben an"³¹². Ebenfalls Kritik am üblichen Dynamikgebrauch bringt der Chorregent in Valletthal an, der findet, dass die Komponisten "das piano meistentheils an einen unrechten Ort hinsetzen", weil sie nicht wissen, "was oder warum sie so schreiben". Prinzipiell kann in einer Komposition, wie der Discantist weiter ausführt, "alles verwechselt, und ausgedähnt" werden, also auch das Piano, und "hin und wieder" könnte "noch ein- und anderer Tact mit piano widerholet werden", wobei darauf geachtet werden muss, dass "die Simfonie dadurch [...] [nicht] zu matt und schläffrig

307 Vgl. Riepel, J., Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene 4. Capitel, in: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Augsburg 1765, verwendete Ausgabe: Reprint aus: Emmerig, Th. (Hrsg.), Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/1), Wien, Köln, Weimar 1996, S. 333 bis 439, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 59.

Der Ausdruck "piano" ist kursiv geschrieben.

308 Vgl. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt, Riepel 1768, S. 50.

309 Vgl. Ebd., S. 53. Der Ausdruck "mezzo forte" ist kursiv geschrieben.

310 gl. Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, Riepel 1765, S. 92.

Die Ausdrücke "Allegro" und "Piano" sind kursiv geschrieben.

311 Vgl. Ebd., S. 88. Die Ausdrücke „piano, forte und dolce" sind kursiv geschrieben.

312 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgesamt, Riepel 1755, S. 99.

wird"³¹³. Von scherzhafter Wirkung hingegen sind 2 Taktgruppen zu je 6 Takten, besonders dann, wenn der 2. Taktgruppe noch ein Piano beigegeben wird: "Du hättest sie ja den Noten nach noch poßierlicher machen, und zugleich, weil es willkürlich ist, piano dabey anmerken können." Ein solcher Satz wäre dann dem Praeceptor nach ein "unvergleichlicher Satz für die, so etwan Liebhaber davon sind"³¹⁴. Eine "angenehme Verwirrung durch ein Piano" hat Riepel empfunden bei einem Neuner, auf dessen ersten Fünfer eine viertaktige Einteilung im Piano erfolgte³¹⁵. Riepel gibt auch ein Beispiel für einen Zweier, der als Echo erscheint, wenn Piano dazu gesetzt wird³¹⁶: "Es wird aber selten was damit componirt, weil diese Nachahmung entweder zu jung oder zu alt ist"³¹⁷. Ein weiteres seltenes Piano wird bei Riepel erwähnt. Es wird durch die Verwendung der 2. Vl. quasi als Bass zum Vlc., das quasi als Vl. eins auftritt, hervorgerufen. Bei der Oboe lobt Riepel eine bestimmte Spielweise des Pianos eines namentlich genannten Herrn Gerhard³¹⁸. Das Klavier wird zur Ausdrückung des Forte und Piano als defizitäres Instrument erwähnt: "Nun den gemeinen Flügel anlangend,

313 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Riepel 1755, S. 86.

Bei dem Ausdruck "mit piano widerholet" ist "piano" kursiv geschrieben.

314 Vgl. De rhythmopoeia oder von der Tactordnung, Riepel 1752, S. 36.

Der Ausdruck "piano" ist kursiv geschrieben.

315 Vgl. Ebd., S. 38.

316 Vgl. Ebd., S. 29.

317 Vgl. Ebd., S. 79, Fußnote 40.

318 Vgl. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt, Riepel 1768, S. 56.

wo bleiben die haltenden Noten? wo bleibt forte und piano? welche auch einen Haupttheil des Gesangs ausmachen"³¹⁹. Sobald Sprache vertont wird, muss die sprachlich gewohnte Betonung der Worte forte-piano bzw. umgekehrt akzentuiert werden, denn das Gegenteil wäre „abgeschmackt“³²⁰. Über den allmählichen Übergang vom Pianobereich zum Fortebereich teilt der Discantist mit, dass das Crescendo "erst vor wenigen Jahren auf die musicalische Welt gekommen" ist. An dieser Stelle im Text erklärt er noch weitere italienische Ausdrücke, darunter "tenuto", das meistens unausgesprochen eine Fortespielweise impliziert, und "Mezo forte, halb stark, etc. Sotto voce, Unterstimme, ist so viel als mezo piano, oder meza voce, etc. [...]"³²¹. Zum Ausdruck "forte" ist anzumerken, dass bei Riepel manchmal gleichbedeutend "tutti" an seiner Stelle zu lesen ist³²². Dann stehen aber beide Ausdrücke durch einen Schrägstrich getrennt nebeneinander.

319 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Riepel 1755, S. 24.

Die Ausdrücke „forte“ und „piano“ sind kursiv geschrieben.

320 Vgl. Riepel, J., Der erste Theil von dem Rezitativ, in: Harmonisches Syllbenmaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singkomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächweise abgefaßt (1776), verwendete Ausgabe: Reprint aus: Emmerig, Th. (Hrsg.), Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 2 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/2), Wien, Köln, Weimar 1996, S. 11 bis 66, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 5.

321 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Riepel 1755, S. 10.

Die italienischen Ausdrücke sind kursiv geschrieben.

322 Vgl. De rhythmpoeia oder von der Tactordnung, Riepel 1752, S. 42.

Für das Verhältnis von Solostimme und Tutti spielt das Forte eine besondere Rolle, weil durch den vorzeitig wahrgenommenen Einsatz des Tuttis im Forte die Singstimmenpartie abgelöst werden kann. Umgekehrt ist ihr das nicht möglich: Sie muss "von dem forte oder Tutti abgesondert" erscheinen, um "deutlich anfangen zu können". Dieses Verfahren wird bei Arien "wunderselten; in Concerten fast öfters" in der Mitte angewendet³²³. Es verhindert, dass eine Endnote einer Taktgruppe "wehemüthig warten" muss, "bis das Forte anfängt". Für Riepel stellt es keine Unordnung dar, sondern ist Zeichen einer guten Taktordnung³²⁴. Bei Kadenzen fängt Riepel oft erst mit den Forte "bey dem letzten halben Schlage an," "um das Gehör nicht zu beleidigen"³²⁵. Endnoten von melodisch zusammengehörigen Teilen auf den Niederstrich des Taktes zu bringen, geschieht eher zufällig, denn "von rechtswegen" müssten sie "auf den Aufstrich kommen. Die Alten wollten sie sogar immer auf den Niederstrich haben³²⁶. Wie das zu bewerkstelligen ist, weiß der Discantist "sehr wohl"³²⁷. Singer, Springer, Laufer und Rauscher in den Niederstrich des Taktes zu bringen, gefällt dem Praeceptor jedenfalls gar nicht³²⁸.

323 Vgl. De rhythmpoeia oder von der Tactordnung, Riepel 1752, S. 43.

Die Ausdrücke "forte" und "Tutti" sind kursiv geschrieben.

324 Vgl. Ebd., S. 45. Der Ausdruck "Forte" ist kursiv geschrieben.

325 Vgl. Ebd., S. 46. Die Satzteile sind im Original umgekehrt angeordnet, und der Ausdruck "forte" ist kursiv geschrieben.

326 Vgl. Ebd., S. 48 f.

327 Vgl. Ebd., S. 58.

328 Vgl. Ebd., S. 46.

Die Frage danach, wie viel Tutti / Forte bzw. dessen Wiederholung in einer Komposition richtig oder schon zu viel ist, kommt im Traktat ebenfalls auf. Der Discantist fragt dabei, "ob es eine besondere Kunst ist", einzelne Takte im Tutti ins Solo hineinzuwurfen, wonach es dann um die Bedeutungsklärung des Begriffs Konzert geht, zu dessen Inhalt die Gegensätzlichkeit gehört³²⁹. Durch einen Ripienobass, der außer einem als Basso continuo zu bezeichnenden Bass (im Konzert) noch hinzukommen kann, ist eine zusätzliche Verstärkung des Fortes möglich³³⁰. Das Tutti zu Beginn kann kurz ausfallen, doch viele wissen nicht, "wie sie z. Ex. zu einem Adagio ein recht kurzes Anfangs-Tutti oder forte formiren sollen." Der Praeceptor zeigt nun zuerst ein zweitaktiges (in der Philosophie auch Subjektum genanntes, wie Riepel anmerkt) und ein viertaktiges "mit einem wirklichen Absatz", worauf der Discantist anmerkt: "So kurze Anfangsforte mögen zur Composition freilich oft gut zu brauchen seyn"³³¹. Ein Anfangsforte von 8 Takten ist schon ein "verkürzter und verstümmelter Schluß", gleichwohl aber gängige Praxis. Mit Monte, Fonte oder

329 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgesamt, Riepel 1755, S. 97 ff.

330 Vgl. Riepel, J., [Siebentes und Aches Capitel:] Baßschlüssel, das ist Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß sie keinen Baß recht zu setzen wissen, in: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Regensburg 1786, (hrsg. von Schubart, J. C.), in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 53.

331 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgesamt, Riepel 1755, S. 52.

Die italienischen Ausdrücke sind kursiv geschrieben.

Ponte wäre der Schluss vollständig, doch unbrauchbar (es gibt ein abgebildetes Beispiel dazu)³³². Der vom Koch zitierte Sulzer spricht von

"starke[n] Schattierungen des Forte und Piano, und fürnehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Würkung ist"³³³."

Etwas Vergleichbares wird von Daube geäußert:

"Auch die Abwechslung des Forte und Piano muß genau in Acht genommen werden. Wie zur Malerey Licht und Schatten gehöret, so müssen auch in der Harmonie Con- und Dissonanzen, sodann in der Melodie Forte und Piano abwechseln. Die Monotonie macht selten eine gute Wirkung. Sogar manche einzelne Note erfordert ein starkes Forte, wenn ihre Nachfolger pianisiren"³³⁴.

Die folgende Schilderung bezieht sich auf die chromatisch-enharmonische Schreibart:

"Das Helldunkel oder Licht und Schatten brillirt itzo; das heißt: starkes mit aushaltenden, allmöglichen Instrumenten begleitetes Laufwerk, Forte, Forzando, Krescendo etc. wird vorgetragen; dann widrige Abwechselung mit dem schwachbesetzten Singbaren"³³⁵.

332 Vgl. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Riepel 1755, S. 52 f.

Der Ausdruck "verstümmelter Schluß" ist in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

333 Vgl. Versuch einer Anleitung zur Composition, Koch 1793, S. 304.

334 Vgl. Anleitung zur Erfindung der Melodie, Daube 1798a, S. 23. Inmitten der Wörter "Schatten" und "selten" findet ohne erkennbaren Grund ein mit Bindestrich angezeigter Zeilenumbruch statt.

335 Daube, J. F., Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Zweyter Theil welcher die Composition enthält, Wien 1798, verwendete Ausgabe: Wien (Joseph Funk) 1798, in: Kaiser, U. (Hrsg.), Musiktheoretische Quellen 1750–1800: gedruckte Schriften, Berlin 2007, S. 57.

Zur "künstlichen Zusammensetzung" von 3 Stimmen gehört u. a.
"die schöne Simetrie oder Eintheilung der Hauptmelodie, nebst der,
aus dem Forte und Piano herkommenden, Veränderung der Harmonie"³³⁶.
Dynamischer Wechsel und harmonische Veränderung gehören also eng
zusammen, der harmonische Wechsel ist sogar durch den dynamischen
begründet. An einer weiteren Stelle äußert sich Daube so:

"Die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren soll in dieser Art des
dreistimmigen Satzes auch erscheinen. Diese Abwechslung des einen mit dem andern,
nebst dem guten Vortrag des Forte und Piano, trägt viel zur Verschönerung eines Stückes
mit bey. Die Wirkung ist ungemein unterschieden"³³⁷.

Wie das konkret aussehen kann, erläutert Daube an der nachfolgenden
Stelle:

"Wenn nun dieses mit einem sehr schwachen Piano anhebt, und bis auf das
unerwartete starke Forte hindauert: welche Veränderung macht nachgehends
dieses so plötzliche Forte in den Ohren der Zuhörer? Die Harmonie dieses Forte
wird mit einer starken Bewegung der begleitenden Stimmen fortgesetzt, und bey
der nachfolgenden Pause der Oberstimme, wiederholt der Baß noch einmal das
Laufwerk, indessen daß sich die Oberstimme zu einem neuen Ausdruck des
Singbaren zubereitet. [...] [Seitenwechsel:] Nach der Kadenz gehen beyde untere
Stimmen sextenweise fort, indeß daß gleich darauf die Oberstimme wieder ein
kleines Piano mit dem abwechselnden Forte hören läßt, welches zweymal
abwechselt. Das darauf folgende sehr starke Forte eilet nachgehends zur Kadenz,
worauf es noch einmal in den Intervallen des ersten Akkords mit der vollen
Harmonie gehöret wird"³³⁸.

336 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 41. Der zuerst zitierte
Ausdruck ist nicht dieser Seite entnommen, sondern sinngemäß ergänzt.

337 Ebd., S. 79. Die Ausdrücke "Brillanten" und "Singbaren" sind in der
digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

338 Ebd., S. 80 f.

Weitere Ausführungen dieses Aspekts befinden sich an den nachfolgenden Textstellen:

"Das zärtliche, singende, tändelnde Wesen darf wohl durch drey-, zwo, auch gar durch eine Stimme vorgestellt werden, wenn das Brillante oder Rauschende gleich nachfolget. Das Piano, und dann die untergemischten Pausen machen auch eine gute Wirkung"³³⁹.

"Wenn die begleitende Stimmen ein beständiges Piano führen sollen; so ist es zur Vermehrung der Aufmerksamkeit gut, wenn dieses zuweilen durch ein Forzando eines einzigen Tons unterbrochen wird"³⁴⁰.

"Auch sogar an denjenigen Stellen, wo sie [die Begleitstimmen] ein Forte zu machen haben, muß die Hervorragung der Hauptmelodie [von Vl. 1] beobachtet seyn. Soll ja eine Stimme neben der Hauptstimme noch stark gehöret werden: so ist es der Baß, wenn er anders nicht zu stark besetzt ist. Man weiß, was die Gleichheit der Instrumente: der Ausdruck des Forte und Piano und der deutliche Vortrag vermag"³⁴¹.

Bei verschiedenen Spielern klingt der dynamische Vortrag auch immer wieder anders³⁴². Außerdem gilt:

"In der sechsstimmigen Komposition werden die singenden etwas langsam gehenden melodischen Glieder gemeiniglich piano ausgedrückt, wobey die Hörner pausieren"³⁴³.

Oder "dergleichen Passagen" werden "nur dreistimmig" ausgesetzt³⁴⁴.

339 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 99. Die Ausdrücke "zärtliche, singende, tändelnde" sind in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

340 Ebd., S. 112 und 115.

341 Ebd., S. 116. Von "an denjenigen Stellen" bis "beobachtet seyn" ist der Text in der digitalen Ausgabe optisch hervorgehoben.

342 Vgl. Ebd., S. 116.

343 Ebd., S. 127.

344 Ebd.

Zur Zergliederung eines Hauptthemas einer Sinfonie gehörig, bzw. zu den eingestreuten Abwechslungen ist die folgende Anmerkung: "Durch welche Einstreuung viel schönes bewirkt werden kann [hier sind wohl die Harmonien im Besonderen gemeint], wenn insonderheit die starke Abwechslung des Forte und Piano darunter gehöret wird". Daube findet die Anordnung der einzelnen Melodie- und Harmonieglieder wichtiger, kann man sagen, als mehrere verschiedene Gedanken in einer Komposition zu haben. Sie bekommen im allgemeinen mehr Beifall, wenn die Anordnung stimmt³⁴⁵. Der Gebrauch von Forte und Piano ist auch bei der Fuge anzuraten³⁴⁶, wie auch besonders hier:

"Besagte Instrumente [Blasinstrumente] wurden durch verschiedene Piano und Forte zur Vorstellung der Gemüthsruhe oder Unruhe gebraucht. - Einiges Aehnliche können wir noch mit der Laute beweisen, welche vielerley verschiedene Forte und Piano hören lässet. - Die hierauf angebrachte Bebung kömmt der Enharmonik ziemlich nahe, etc. Eben diese Bebung, wenn sie durch einen Druck auf einem Violon, Violonzell, oder einer Violin vorgetragen wird (*sforzando*), macht eine besondere Wirkung! - Man fährt, wenn das Stück piano war, gleichsam wie vom Schlaf auf"³⁴⁷.

Daube fordert zu einer möglichst genauen Vorstellung eines Stücks, bevor es geschrieben wird, auf, und meint damit nicht zuletzt auch die Bezeichnung der Forte- und Pianostellen.

Flöte und Oboe können einer Menschenstimme gleichen: die Oboe, "wenn Sie durch den Zwang des Windes piano vorgetragen wird".

345 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 162.

346 Vgl. Ebd., S. 248.

347 Anleitung zur Erfindung der Melodie, Daube 1798b, S. 14.

Der Ausdruck "*sforzando*" ist kursiv geschrieben.

"Ob das Forte und Piano gut miteinander abwechseln" ist unter anderem zu beachten beim Anhören von Musik und "Auf welcher Stelle sich das Forzando sich gut ausnehme, welches geschieht, wenn ein starkes Piano vorhergegangen"³⁴⁸.

Daube gibt ein Beispiel eines vierstimmigen Allegrosatzes vierer concertierender Stimmen: ab dem 7. Takt wird ein kurzes melodisches Glied mehrfach gehört, "dazwischen allezeit ein starkes Forte": Hierbei handelt es sich um ein gutes Beispiel, das zur übenden Nachahmung empfohlen wird von Daube³⁴⁹.

Türk gebraucht nicht den Ausdruck Dynamik, er spricht von erforderlichen Graden der Stärke und Schwäche zum Ausdruck der (kurz zuvor) bezeichneten Charaktere (z. B. "feurig"). Er erwähnt viele verschiedene Begriffe neben den bereits genannten, z. B. auch das Decrescendo in der alphabetischen Begriffserklärung in Paragraph 79, S. 116 f.

Quantz verwendet die Ausdrücke stark, schwach, wachsend und abnehmend als dynamische Bezeichnungen. Es kommt ihm auf einen sinnvollen Umgang mit den Spielanweisungen an, bei dem es gilt, "Licht und Schatten" mit "Zwischenfarben" ("mezze tinte") wiederzugeben³⁵⁰. Er bemerkt:

"Die genaue Ausführung des Forte und Piano (*) ist eines der nöthigsten Stücke in der Ausführung"³⁵¹.

348 Vgl. Anleitung zur Erfindung der Melodie, Daube 1798b, S. 58.

349 Vgl. Der musikalische Dilettant, Daube 1773, S. 109.

350 Vgl. Versuch einer Anweisung die Flöte travasiere zu spielen, Quantz 1752, S. 99, P. 25.

351 Vgl. Ebd., S. 191, P. 19.

Er kündigt an, "alle die Veränderungen" nach Intervallen geordnet durchzugehen. Ein Exempel im Anhang soll zeigen, "dass das Piano und Forte, um die Affecten gehörig auszudrücken, bey der Ausführung, eines der nöthigsten Dinge sey". Nach mehrmaligen Spielen dieses Exempel soll ein Gefühl für den richtigen Gebrauch der Dynamikgrade entstehen für die Fälle, in denen keine Dynamikangaben vorgezeichnet sind³⁵². Quantz kritisiert die häufig unachtsame Spielweise, was die Dynamik anbelangt, woraufhin die Erklärung von Akkorden und Zusatzbezeichnungen erfolgt. Dabei soll die Ausführung von Forte und Piano "niemals aufs äußerste getrieben werden", dafür aber soll die Natur des jeweils gespielten Instruments berücksichtigt werden³⁵³. Rücksicht aufeinander nehmen sollen auch die einzelnen Spieler einer Instrumentengruppe, wobei der dynamisch stärkere Spieler sich am schwächeren orientieren soll während eines Fortes, und der dynamisch schwächere am stärkeren während eines Pianos³⁵⁴. Auch die Akustik der Räumlichkeiten wird als zu berücksichtigend erwähnt in einem eigenen Unterpunkt³⁵⁵. Die begleitenden Mittelstimmen dürfen vor der Hauptstimme nicht hervortreten; bei einem fugierten oder gearbeiteten Satz sollen die Stimmen "einerley Stärke" haben³⁵⁶. Bei variierender Dynamik des Solisten in einem Adagio wirkt dasselbe in der Begleitung vorteilhaft, bei der Wiederholung eines halb- oder

352 Vgl. Versuch einer Anweisung die Flöte travasiere zu spielen, Quantz 1752, S. 173, P. 14.

353 Vgl. Ebd., S. 192, P. 20.

354 Vgl. Ebd., S. 193, P. 22.

355 Vgl. Ebd., S. 192, P. 21.

356 Vgl. Ebd., S. 193, P. 23.

eintaktigen Gedankens oder einer Ähnlichkeit zu ihm kann er in der Wiederholung bzw. in der Abwandlung schwächer vorgetragen werden³⁵⁷. "Guter Unterricht und viel Erfahrung" sind nötig, um Forte und Piano nicht nur dort auszudrücken, wo sie vorgeschrieben sind³⁵⁸. Über Fleiß kann der ausführende Musiker zu Erkenntnissen gelangen. Die „Beurteilungskraft“ und die "feine Empfindung der Seele" können zu dem "ein vieles bewirken"³⁵⁹. Quantz geht sehr detailliert auf den dynamischen Vortrag einzelner Noteneinheiten ein, z.B. wie Punktierungen je nach Taktzeit und Setzart bzw. Charakter (Adagio / Allegro) vorzutragen sind. Lange Noten, die "unter geschwinde und lebhaft gemischt sind", müssen "mit gleicher Stärke und Unterhaltung des Tones" gespielt werden³⁶⁰. Auftaktnoten in langsamen Sätzen sollen "nicht so hastig und stark" gespielt werden³⁶¹. Ein Allegro erfordert insgesamt eine Mäßigung des Tons³⁶². Halbe, dem Gesang untergemischte Töne, sollen etwas stärker hervorgehoben werden³⁶³, dasselbe gilt für Dissonanzen. Auffällig an Quantz Lehre ist die Einteilung der Dissonanzen in 3 Klassen,

357 Vgl. Versuch einer Anweisung die Flöte travasiere zu spielen, Quantz 1752, S. 194, P. 25.

358 Vgl. Ebd., S. 195, P. 30.

359 Vgl. Ebd., S. 174, P. 14.

360 Vgl. Ebd., S. 145, P. 15.

361 Vgl. Ebd., S. 146, P. 17.

362 Vgl. Ebd., S. 150, P. 26.

363 Vgl. Ebd., S. 145, P. 14.

denen er jeweils die Dynamikstufen Mezzoforte, Forte oder Fortissimo eindeutig zuordnet (Näheres unter "Dissonanzen" in diesem Analyseteil). Mit konsonierenden Akkorden im Mezzopiano auf der anderen Seite soll ein Solo im Adagio begleitet werden: "Man will [so] [...] eine Nachahmung der Menschenstimme [...] anstellen". In der Begleitung können, worauf noch besonders hinzuweisen ist, verschiedene Dynamikstufen instrumentenspezifisch auf den Klavierinstrumenten (Clavicymbal, Klavier und Pianoforte) produziert werden³⁶⁴ (durch Oktavverdoppelungen zum Beispiel etc.).

Mozart zielt in seiner Darstellung in Bezug auf die Dynamik vor allem auf die Art und Weise, wie die erwünschte dynamische Klanglichkeit mit der richtigen Bogeneinteilung erreicht wird. Durch die „Mässigung“ (Einteilung) des Bogens ergibt sich die "Gleichheit des Tones". Mozart fordert: Die "Schwäche muß die nämliche Klangart haben, welche die Stärke hatte"³⁶⁵. Wie sie aus der "Singkunst" bekannt ist, soll die "Gleichheit des Tones" auf dem Instrument zur Anwendung kommen³⁶⁶. "Ungemein rührend" findet Mozart es, wenn ein Sänger eine lange Note mit wechselnder Dynamik vorträgt³⁶⁷. Etwas allgemeiner formuliert er: "Man muß [...] durch Nachdruck und Mäßigung die Töne

364 Vgl. Versuch einer Anweisung die Flöte travasiere zu spielen, Quantz 1752, S. 174, P. 14.

365 Vgl. Gründliche Violinschule, Mozart 1787, S. 106, P. 12.

366 Vgl. Ebd., S. 106, P. 13.

367 Vgl. Ebd., S. 104, P. 4.

schön und rührend vorzutragen wissen"³⁶⁸. Die tiefer klingenden, dickeren Saiten vertragen eine kraftvollere Spielweise, durch die aber das Gehör nicht beleidigt werden darf³⁶⁹. Zusammengehörige Noten sollen durch Forte und Piano "etwas unterschieden werden"³⁷⁰.

Der Rhythmus [8el-Achtelpause-8el] in einer Begleitstimme eines Konzerts wird so vorgetragen, dass sich Forte und Piano bei den Achtelnoten abwechseln³⁷¹. Beabsichtigt wird eine "angenehme Verbindung des Schwachen mit dem Starken an einem Bogenstriche"³⁷². Es ist wichtig, mit Empfindung zu spielen, und zwar nicht nur, was da steht, und keinesfalls weniger³⁷³. Eine hN zwischen kurzen Noten soll Fortepiano gespielt werden (was manchmal auch auf 4tel zutrifft)³⁷⁴, generell sind bestimmte Taktpositionen stärker zu betonen ("nota buona" im Italienischen)³⁷⁵. Chromatische Erhöhungen sind auch "allemaal etwas stärker" anzuspielden³⁷⁶.

Bei Mattheson erscheinen dynamische Bezeichnungen nicht in Überschriften oder im Register, auch Bach überschreibt keines seiner Kapitel mit dem Hinweis auf eine Behandlung der Dynamik.

368 Vgl. Gründliche Violinschule, Mozart 1787, S. 103, P. 3.

369 Vgl. Ebd., S. 107, P. 11.

370 Vgl. Ebd., S. 109, P. 14.

371 Vgl. Ebd., S. 266, P. 19.

372 Vgl. Ebd., S. 109, P. 15.

373 Vgl. Ebd., S. 258, P. 3.

374 Vgl. Ebd., S. 260, P. 8.

375 Vgl. Ebd., S. 261, P. 9 f.

376 Vgl. Ebd., S. 260 f., P. 8.

Erwähnenswert scheint hier die Tatsache, dass die Kombination aus Haltetönen bzw. Orgelpunkt mit Tonrepetitionen und dynamischem Forte bei Zach oft vorkommt. Bei Zach wird die Dynamik in Übereinstimmung mit den oben wiedergegebenen Gedanken der Theoretiker mannigfaltig eingesetzt. Das geschieht in Verbindung mit der Bewegungsrichtung, mit Orgelpunkten, mit Oktavsprüngen und Akkordbrechungen, mit Artikulationszeichen, in der Nähe zu Tonleitern und in Abwechslung von Piano- und Forteabschnitten wie z. B. bei einem Fortestück vor dem Ende eines Satzteils im Piano. Wie die Anwendung der Dynamik im Einzelnen aussieht, ist im Folgenden wiedergegeben.

Bei Gratl ist nachzulesen, dass Zach bei "Momenten des Innehaltens" bei Devisenarien im vokalen Bereich die Vortragsbezeichnung "dolce" hinzufügt³⁷⁷. Auch im instrumentalen Bereich findet man diese Vorgabe (die zwar keine typische Dynamikvorgabe ist, aber in Anlehnung an Quantz Vorstellungen an dieser Stelle erwähnt werden kann).

Der Vergleich mit den vokalen Stellen des Innehaltens passt auch im instrumentalen Vergleich nicht schlecht – so wie auch ein Vergleich des harmonischen Verlaufs der Arien und der Partiten passt bzw. deren Verlauf T – D, D – T der gleiche ist.

Die dynamische Einteilung eines 1. Themas zeigt das erste Beispiel aus dem 1. Satz von KomZ C17. Ab dem Ton b2 ist die Dynamik piano bis einschließlich T.4. Ein weiterer Teil des Themas hebt den Sekundschrift aufwärts im Forte hervor, bevor dann in ebenfalls aufeinanderfolgenden

377 Vgl. Die kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs, Gratl 2002, S. 130.

4teln Sekundschrötte abwärts geführt werden (T .6) und in T. 7 das Thema mit dem rhythmischen Motiv aus T.4 beschließt. Komma nennt das Thema deutlich dreiteilig³⁷⁸, wofür Instrumentierung und die Pausensetzung sprechen. Im Höreindruck entsteht allerdings durch die Markierung durch Forte in T. 5 und durch die gleiche rhythmische Struktur der T. 4 und 7 auch eine darbergelagerte Zweiteiligkeit. Taktweise kontrastierende Dynamik in allen Instrumenten beinhaltet dieser Satz ebenfalls, was bedeutet, dass die aufwärts verlaufende Terz zu Beginn der T. 8, 10, 12 und 14 im Forte und die Abwrtsterz im Piano vorgetragen wird. Alle Instrumente führen den dynamischen Wechsel aus. Die Hervorhebung eines Themenrckbezugs im Forte ist in diesem Satz auch vorhanden:

T. 20 enthält ein Fortezeichen, das bis T. 26 Gültigkeit hat. Dieser Takt erinnert durch die Hervorhebung eines Halbtonschrötts aufwärts an T. 5 des Themas. Die Hervorhebung eines Motivs im Forte geschieht in T. 30. Forte und Piano wechseln sich in diesem Satz zusätzlich in einem zweitaktigen Rhythmus ab. Es sind also viele dynamische Wechsel im Satz enthalten, Dynamik tritt als ein besonders häufiges Gestaltungsmittel in dieser Sinfonie in den Vordergrund. Der Beginn des 2. Satzes erfolgt im Piano. Einzelne Töne im Forte, auch Verwendung von Fortepiano beinhaltet der 3. Satz. Dies wird im 4. Satz noch gesteigert. Dieser ist sehr reduziert, wodurch diese Stellen noch mehr Aufmerksamkeit bekommen.

Um einen Taktgruppenkontrast geht es im Folgenden, wo die Dynamikgebung nach Notenwerten erfolgt, die abschnittsprgend sind. Es handelt sich um eine Hervorhebung im Forte des zuvor "schon zweimal Gesagten".

378 Vgl. Johann Zach und die tschechischen Musiker, Komma 1938, S 50.

Oktavsprünge des Triobeginns von KomZ C17 erscheinen forte. Auf Forte-piano im Satz folgen Forte, ein gebrochener Akkord und 16tel aufwärts. Das Trio endet forte. Darin ist eine besondere Dynamikverteilung bei rückbezüglichen Motiven zu beobachten sowie akzentsetzende 8tel im Forte (für je 2 Takte) und Mezzopiano. Dort, wo ruhiger Achtelfluss überwiegt (also in den T. 1 bis 6 und 11 bis 16), ist Piano vorgeschrieben (Ausnahme: Forte auf Taktposition 1 in T. 2), und dort, wo rasche Tonleitern in 32steln das Bild bestimmen, Forte. Diese Bewegungen in 32steln wirken im Zusammenhang sogar übertrieben vorwärts treibend. Insofern stellt diese Art der Kontrastierung einzelner Taktgruppen einen Gegensatz zum 2. Satz dar. Abweichend von diesem Schema sind die T. 17 und 18 gestaltet als bewusste dynamische Kontrastierung. Durch die Oktavsprünge in den T. 29, 30 und 32 motiviert ist hier wohl die Bezeichnung mit Forte der Taktgruppe 29 bis 32, mit der das Trio beginnt. Die 1. Stelle mit „fp“ der 2. Fl. liegt in T. 35, bevor es weitergeht im Forte in den Vl., die in T. 37 in Es-Dur, Vla. und Vne. in T. 38 in B-Dur, zwei aufeinanderfolgende gebrochene Akkorde aufwärts in 16teln spielen, und der 1. Teil des Trios mit T.40 noch im Forte beendet wird. T. 39 erinnert im Zusammenhang mit den aufsteigenden gebrochenen Dreiklängen Es- und dann B-Dur in den Takten zuvor an T. 7 des 1. Satzes. Die T. 41 bis 48 setzen sich zusammen aus einer in den T. 41, 43, 45 und 47 akzentsetzenden 8el im Forte und einem auf eine 8el im Piano nachfolgenden Motiv aus dem 1. Satz (dort zuerst in T.21), das dort, genau wie hier, mit fortlaufenden 8eln in Vla. und Vne. unterlegt ist. Einzelne dynamisch betonte Töne weist der 4. Satz auf. Einzelne Piano- bzw. Fortetöne wechseln ab in den Vl., und zwar immer auf Taktposition 1, für den Rest des Taktes pausieren sie. Bei einem Piano-Forte-Kontrast wird ein dissonanter, chromatischer

Teil gegen lautes Unison auf der Dominante gestellt, außerdem beinhaltet dieser Satz einen Themeneinsatz im Piano. Bei Dissonanzen und Chromatik ist Piano und für Ob., Vla. und Vne. Mezzoforte vorgegeben. Noch in T. 16 setzen die unteren Streicher im Forte ein, das in den nächsten beiden Takten unison den Dominantbereich bestätigt, bevor ab T. 19 (piano) wieder das Thema einsetzt.

Die 1. Dynamikangabe im 1. Satz von KomZ C10 steht am Ende von T. 15 in den unteren Streichern. Die Fl. spielen deren Bewegung mit und zeigen an, dass darauf etwas Neues folgen muss. In diesem Takt sind die Vl. noch ausgespart. Eine Wiederholung im Piano bzw. Pianissimo einer Taktgruppe in Moll erscheint in T. 24, durch Triller und 32stel in eine gelockerte Form gebracht, in den Vl. geschieht sie piano und pianissimo in den sparsam hinzutretenden unteren Streichern.

Dynamische Bezeichnungen sind in diesem Satz verglichen z. B. mit KomZ C17 sparsam gesetzt: bei den folgenden Tonleitern ab T. 53 und 54 in 8eln, dann in 16teln wird Forte in den H. und tiefen Streichern verwendet, die wenig später (T. 56 ff.) nicht mehr Tonleiterträger sind, sondern dort sind es die Vl. Ein weiterer Abschnitt dieses Satzes ist durch eine vorherige Viertelpause abgesetzt und durch sein Piano. Erst spielen nur die Streicher, ab T. 81 auch die Fl., und ab T. 89 auch die H., wo eine neue melodische Bewegung einsetzt. Tonleitertakte stellen eine weitere Taktgruppe. Eingeleitet wird sie von den H. im Forte als Erstes, dann folgen andere Stimmen auch im Forte, die Vl. spielen ohne diese dynamische Bezeichnung. Diese Tonleiter stellt einen ausgleichenden Gegensatz dar mit ihren Läufen in 16teln. Die Einleitung eines Abschnitts des 2. Satzes mit den unteren Streichern passiert im Forte, der insgesamt rhythmisch etwas komplizierter ist, was das Verhältnis der Stimmen zueinander

angeht. Auf diesen etwas komplizierteren Abschnitt folgt T. 13 im Fortepiano eine unisone Sekundbewegung. Einzelne Takte mit Fortepiano stellen die T. 13, 15, 35 und 37 dar. Eine hN im Forte in allen Streichern befindet sich im 3. Satz auf Taktposition 1 in T. 34 in allen Streichern. Die ersten vier Takte des Mollbereichs (T. 49 bis 56) dieses Satzes sind ins Forte gesetzt als eigene Taktgruppe. Dazu gehört eine Hinführung im Piano zu einem Flötensolo im Piano von Vla. und Vne. in T. 52. Es gibt auch eine kräftig wirkende Taktgruppe (vier Takte), die durch Forte hervorgehoben ist. Dabei handelt es sich um die T. 57 bis 60 mit schwerer Taktposition 1 in T. 57, forcierten 16teln in T. 57 und 59, die noch verstärkt werden durch einen dazwischen gesetzten Triller in T. 58. Ein taktweiser Echoeffekt durch Dynamik in den unteren Streichern im Forte) ist im 1. Satz von KomZ C20 in der 1. Taktgruppe der T. 1 bis 6 anzutreffen mit demselben rhythmischen Motiv. Ein Echoeffekt wird durch die Dynamik verursacht, die allerdings nur in den unteren Streichern als Forte ausdrücklich benannt ist. Der Beginn eines neuen Abschnitts der T. 35 bis 42 geschieht durch eine Hervorhebung durch Forte. In den T. 43 bis 46 ist die 2. Fl. der unisonen Fl. mit "Solo" bezeichnet. Die Fl. bringen ein wiederholtes Motiv vor. Dazwischen gibt es eine aufbrausende Entgegnung im Forte in den Streichern. Flöte 2 setzt wieder ein in T. 47, in T. 48 dann auch Fl. 1. Beide Linien sind ein Abstieg in Sekunden, den die Vl. piano untermalen. Die T. 92 bis 95 tragen noch einmal die Bezeichnung „Solo“, hier für Fl. 1. Die Fl. spielen im Wert von hN einen e-Moll- Akkord aufwärts und dessen Begleitung, alles piano. Im Forte leiten 2 Takte in einer Achtelbewegung zum erneuten Themeneinsatz in T. 115 über, dabei haben die Vl. das H. abgelöst. Ein forte hervorgehobener Mollakkord befindet sich im 2. Satz. Takt 9 beginnt ausnahmsweise mit dem

Wert einer 4tel. Der Beginn des 2. Teils mit einem lauten Oktavsprung abwärts in den Streichern stellt noch einmal den neuen Grundton heraus. In den T. 29 bis zum Schluss herrscht g-Moll vor, die T. 25 bis 32 verlangen für das H. „mf“ und „Solo“. Die melodische Führung liegt bei den Fl. Die logische Fortsetzung einer Abwärtsführung durch die 1. Vl. geschieht im 2. Teil des 3. Satzes erneut wie zu Beginn von Teil 1, demgegenüber einige Abwandlungen vorgenommen wurden, hier im Forte. Der Satzanfang des 4. Satzes ist gekennzeichnet durch betonte einzelne erste 4tel durch Forte, dann kommt schon das H. in den T. 3 f. dazu mit ganzen Noten im Mezzoforte, bevor diese Taktgruppe wiederholt wird. Erwähnenswert ist bei diesem Satz auch die Beendigung eines Abschnitts im Forte, der durch verschiedene Merkmale wie dissonante Vorhalte eine eigene Charakteristik annimmt. Die Auflösung dieser "Situation" ist vom Stimmungsgehalt her nicht ganz eindeutig, denn es gibt keine sofortige "Entspannung" mit Piano, sondern zunächst einen kräftigen Ton im Forte in allen Streichern, in den Vl. (T. 9) vom Wert einer punktierten 8el, also eines deutlich längeren Notenwertes als die Werte von eben. Violine 2 und Vla. laufen in diesem Satz teilweise unison, für die Vla. ist hier zu Beginn des 2. Teils des Presto assais Forte vorgeschrieben wie auch ab T. 41 bis zum Ende. Auf einen Verlauf dieses Satzes mit den H. im Forte und im Unison mit dem Vne. sowie die Nähe zu einer bestimmten symmetrischen Anordnung soll als nächstes hingewiesen werden. Der Vne. bildet mit einer eigenen rhythmischen Kontur einen Kontrapunkt. Die letzten 4 Takte läuft das H. forte im Unison mit dem Vne., nur am Ende kreuzen sich die Stimmen, das H. endet auch nicht mit einer Achtelbewegung. Innerhalb der T. 35 bis 42 ist zudem eine spiegelsymmetrische Anordnung des Rhythmus des Vne. zu beobachten. In den T. 38, 40 und 42

sind Vl. 1, Vl. 2 und Vla. in einer Achtelbewegung unison zu hören. Ein dynamischer Effekt entsteht im 1. Satz von KomZ C16 durch den sukzessiven Stimmeneinsatz im Piano seit dem Beginn des 2. Themas. Der dynamische Effekt entsteht durch den alleinigen Beginn von Vl. 1 im Piano. In den T. 38 f. verstärken auch Fl. 2 und Vl. 2 die Melodie der 1. Vl. unison, die hier zu den anderen Stimmen dazukommen. Für jeden Einsatz einer neuen Stimme ist Piano vorgezeichnet. Die Dramatik eines weiteren Abschnitts wird ab T. 109 durch die Dynamik Forte gesteigert. Nach einer Generalpause wiederholt sich das Muster der T. 101 ff., hier allerdings im Mollbereich und mit vorgezeichnetem Piano. Die Betonung durch Forte einer bestimmten Tonhöhe, wobei die 16tel des Auftakts noch im Piano steht, zeigt Satz 2: Durch ein Fortezeichen ist der Ton e1 auf Taktposition 1 der T. 10, 11 und 12 herausgehoben. Die auftaktige 16tel zu Beginn dieses Abschnitts ist noch ausdrücklich mit piano bezeichnet. Einen Piano-Forte-Gegensatz zwischen einem Abschnitt im Forte und einem Orgelpunkt im Piano und größeren Sprüngen zeigt Satz 3 mit der Vorgabe Piano für fast alle Stimmen, zu dessen Charakter auch die Artikulation aus Punkten unter jeder Note bei gleichzeitigem Bogen unter ihnen (in T. 11) in Vla. und Vne. sowie viele Bindebögen in den Vl. gehören sowie ein gebundener Orgelpunkt in den H. Für diesen Abschnitt, der bis T. 18 geht, sind des weiteren bis zur Kadenz am Ende mit Forte der Orgelpunkt auf dem Ton „a“ in 4teln in Vla. und Vne. sowie größere Sprünge in jedem Takt in den Vl. charakteristisch hervorgehoben als dem entgegengesetzter Ausdruck. Der lombardische Rhythmus ist zweimal in T. 36 gesetzt, T. 38 wiederholt T. 36 ohne ihn. In T. 40f. erscheint er viermal hintereinander vor einem Triller über der Harmonie A-Dur. Takt 42 beendet das Menuett mit Bekräftigung des Grundtons. Die zuletzt beschriebene

Taktgruppe T. 35 ff. hat ihr Vorbild in den T. 11 ff. mit Auftakt. Auch hier steht die Bezeichnung Forte für die letzten beiden Takte und die vorherige Taktposition. In den Takten in Dur 47 bis 50 des Trios, die in Vl. 1 wieder im Piano beginnen sollen, werden die Fl. von Vla. und Vne. verstärkt, und dies auch noch einmal in T. 50 mit einem gebrochenen F-Dur-Dreiklang abwärts. An dieser Stelle zeigt sich eine bestimmte instrumental verstärkte Nuance des Pianos. Das Piano der Anfangstakte des 4. Satzes erfährt mit Forte eine dynamische Steigerung ab T. 16. In diesem Satz ist außerdem eine fünftaktige reine Streicherbesetzung im Piano angeordnet bei der Wiederholung einer Taktgruppe. Nach einer „Ruhepause“ setzen noch einmal alle Stimmen (die Streicher im Mezzoforte) mit der Wiederholung der T. 42 ff. ein. Takte im Forte folgen auch effektiv unmittelbar auf das Thema. Piano gehört zum Thema, was dadurch ebenso effektiv in Szene gesetzt ist. Auch die Reprise des Themas in der Grundtonart D-Dur ab T. 92 beginnt ebenso piano. Ein Abschnitt im Forte folgt des Weiteren in diesem Satz auf einen Abschnitt im Piano. Teil dieses Abschnitts im Forte sind die Fortsetzung eines bestimmten Rhythmus, ein Orgelpunkt, Oktavsprünge, ein Dreiklang und Tonrepetitionen. Takte im Piano befinden sich vor einer verkürzten Themenwiederholung im 1. Satz von GS C7. Bevor das Thema verkürzt wiederholt wird ab T. 11, verlaufen die T. 7 bis 10 im Piano. Das verkürzte Thema beginnt mit einem Quartaufтакт nach oben hin zum ehemaligen T. 3, diesmal mit Forte bezeichnet und auf Taktposition 1 in T. 11 noch durch eine hinzukommende Oktave im Vne. verstärkt. Die 2. Ausformung einer Taktgruppe dieses Satzes in den T. 19 bis 22 findet im Forte statt und ist in ihrer 2. Hälfte vom zweistimmigen Violinsatz in die Zweiteilung der Vl. als 1. Stimme und Vla. und Vne. als 2. Stimme umgewandelt. Nachdem ein Oktavpendel

einstimmig in Fl. 1 und Vl. 1 im Piano ohne Beteiligung anderer Stimmen aufgetreten ist, treten zum Septimpedel in T. 28 im Forte alle anderen Stimmen ebenfalls im Forte dazu mit Haltetönen in H., Vla. und Vne. und mit ebenfalls langen Notenwerten in Vl. 1 und Fl. 1. In T. 29 (mit Piano) liegen die Septimen in Fl. 1 und Vl. 1. Flöte 2 gibt einen Halteton dazu, die H. setzen aus. Die ersten beiden Taktpositionen von Takteinheiten von T. 45 im 2. Satzteil in Vl. 1 sind triolisch unterlegt und mit Forte bezeichnet. Ein Abschnitt des 2. Satzes ist ins Forte gesetzt und erfährt durch den hinzukommenden Orgelpunkt der Fl. in den T. 11 bis 13 Taktposition 1 eine weitere Steigerung. Das Piano des 2. Teils, das auch für die hinzukommenden Instrumente Vla. und Vne. vorgegeben ist, betont stärker den Wiegenliedcharakter. Dynamisch hält sich der 2. Satz ab T. 26 im Forte auf. Die Forte-Bezeichnung wird auch in T. 26 dem schon seit T. 23 vorhandenen Oboenorgelpunkt gegeben, zu dem ein zweiter in den Fl. für die T. 26 f. kommt. Erst ab T. 27 Taktposition 3 gilt die Bezeichnung Forte auch für Vla. und Vne. In einer Pendelbewegung der Vla. und des Vne. des 3. Satzes (in T. 9, 11 und 13 in Oktaven, in T. 15 in Terzen) besteht eine motivische Verknüpfung zu den T. 27 ff. des 1. Satzes, die dort, anders als hier, wo sie energisch wirken, in einem lyrischen Kontext standen, und hier im Forte. Im Oktavabstand von Fl. 1 und Vl. 1 setzt ab T. 17 eine Melodie im Piano ein, die an die T. 7 ff. des 1. Satzes erinnert. Der Orgelpunkt der H. ab T. 25 soll in T. 29 wie auch der Vne., der in diesem Takt nur die erste 4tel spielt, und die Vl., die sich in Tonleiter-schleifen bewegen, ins Forte übergehen. Auf das Bindeglied zwischen den Tonleitern und den letzten 9 Takten des 1. Satzteils – es ist auch im forte hervorgehoben – folgt der variierte Inhalt aus den T. 19 bis 21. Von Oktaven im Forte in allen Instrumenten in den T. 42, 46 und 50 des

2. Teils heben sich 2 Violinfiguren ab. Im Forte stellen 2 Tonleitertakte in den T. 54 f. mit zusätzlichen Überbindungen in Vne., Vla. und den H. stellen einen Kompromiss der vergangenen Takte dar, in denen sich schnelle Bewegung und kraftvolle Konzentration auf einem Punkt abwechselten, und ebenso die T. 58 ff. Der Takt mit Piano inmitten der Tonleiter in diesem Abschnitt bewirkt eine Auffrischung des Fortes und stellt außerdem ein Gegenstück zu den Fortestellen der T. 42, 46 und 50 dar.

Bei einer Taktgruppe aus dem 1. Satz von GS C1 spielen außer den Vl. keine anderen Instrumente, und diese im Piano. Mit der zweiten 8el von T. 26 beginnt ein weiterer Abschnitt im Piano, der bis T. 35 andauert, und der den in T. 26 begonnenen Orgelpunkt im Vne. fortführt.

Der neue Pianoabschnitt wird durch die Notenschreibweise in Vla. und Vne. abgesetzt. Ein weiterer längerer Abschnitt mit Rückbezügen auf das 2. Thema (was erkennbar an der Wechselnotenbewegung ist) beginnt mit T. 102. Die T. 110 f. des sich anschließenden Themeneinsatzes fallen noch in diesen Forteabschnitt, dessen Schluss sie bilden. Eine besondere Gestaltungsweise liegt in den T. 5 f. des 2. Satzes vor, wo die Melodie in Vl. 2 liegt. Für Vl. 2 ist wie für Vla. und Vne. ein Fortezeichen gesetzt. In diesen beiden Takten weichen auch die Stimmen von Vla. und Vne. voneinander ab. Der 2. Teil beginnt wieder mit Auftakt, hier im Forte, und weist wie der 1. Teil eine differenzierte Melodik auf. Als wesentliches Gestaltungsmerkmal im 3. Satz tritt die Dynamik hervor. Der Nachsatz soll im Verhältnis zum Vordersatz piano ausgeführt werden und seine taktmäßige Verlängerung gegenüber der 1. Hälfte der Periode dann im Forte. Die Fl. geben in den T. 5 und 6 nur die erste 4tel an, jetzt piano. Dort setzen die Vl. die Melodie mit dem Punktierungsmotiv fort. Ein weitaus höherer gebundener Ton, wie er vor mehreren aufsteigenden Sekunden in Satz 1 angebracht

war, folgt im 2. Teil ohne Bindung auf einen Sekundabstieg in Form einer hN und forte hervorgehoben. Die T. 13 bis 16 des 4. Satzes weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit den T. 107 bis 110 Taktposition 1 des 1. Satzes auf. Bis zu T. 22 stimmt die Stimme von Vl. 1 mit einer A-Dur-Tonleiter bis zum Ton fis² überein. Die sich anschließende A-Dur-Ebene erinnert an die in gleicher Weise ausgesetzte Tonleiter der T. 88 ff. des 1. Satzes, nach der ebenso wie hier das Triller-Punktierungsmotiv des ersten Taktes des 1. Satzes mehrmals aufeinanderfolgte. Die Vla. enthält in ihrem 2. Takt eine leicht veränderte Form des eben genannten Motivs, danach setzt sie ihre Tonleiter fort. Der eben genannte Abschnitt war mit Piano bezeichnet, davor gab es keine dynamische Angabe. Für die nächsten Takte bis zum Ende des 1. Teils des Satzes ist Forte vorgegeben. Man kann daran erkennen, dass Rückbezüge nicht unbedingt forte hervorgehoben werden müssen, sondern dass Piano dafür gleichermaßen in Frage kommt. Außer dem H. werden in einem langen Abschnitt im Piano zu Beginn des 2. Teils als Kanon zeitversetzt nur mit hN alle Instrumente eingesetzt. Violine 1 tut dies zuerst mit einer Melodie, welche vollständig bis T. 60 andauert. Eine Achtelbewegung in diesem Satz wird pianissimo von Vla. und Vne. mit zweitaktig übergebundenen hN untermalt. Für Vl. 1 ist im Sechzehntelabschnitt erneut Forte vorgezeichnet, das nun auch für die übrigen Stimmen gilt. Die Begleitung der Streicher im Piano und der Einsatz der Fl. als so bezeichnete Soloinstrumente lassen die Taktgruppe vor der Forteangabe für alle Stimmen in T. 113, nach dem keine weiteren dynamischen Bezeichnungen mehr vorkommen, dem 2. Thema von Satz 1 ähnlich erscheinen.

Die melodisch geprägten T. 3 f. sowie 7 f. mit Auftakt des 1. Satzes von GS C8 sollen piano vorgetragen werden. Auffällig ist auch das weitere

Verbleiben der Vl. im Piano oder sogar Pianissimo im Folgenden (abgesehen von den Akkorden in den T. 5 f.) bis auf die 11 letzten Takte des 1. Teils. Der 2. Teil des Satzes ist dynamisch kontrastreicher mit längeren Abschnitten im Forte. Ein weiterer Abschnitt wird eingeleitet mit 2/4teln in den Vl. auf Taktposition 2 und 3 von T. 20 im Pianissimo. Mit dem Dominantton von E-Dur in T. 31 f. ist das H. nach längerem Aussetzen wieder kurz im Pianissimo beteiligt, ein weiterer Dominantton im Piano in T. 35 wird abgelöst von einem Grundton im Forte, das den ganzen nächsten Sechzehntelabschnitt über andauert. In ihrer Überbindungsfunktion werden die Fl. an einer späteren Stelle im Satz vom H. abgelöst mit 5 Takten, die bereits dem darauffolgenden Forteabschnitt angehören. Ein Quartabgang in Vla. und Vne. führt zum Forteabschnitt der T. 55 bis 68 Taktposition 1, in dem Vla. und Vne. durchgängig 16tel spielen. Violine 1 soll sich mit Pianissimo gegenüber den übrigen Stimmen im Piano zurücknehmen, während der Vne. anders als vorher schon ab T. 98 (ehemals 29) Tonrepetitionen spielt. Nach ein paar Takten im Forte im 2. Teil des 2. Satzes kehrt in T. 21 das Piano zurück. Das volle Instrumentarium wird in den letzten beiden Takten des 1. Teils des 3. Satzes eingesetzt, die von einer Kadenz bestimmt sind und bei den Streichern außerdem von einem Forte. Der 1. Flötenstimme ist in T. 15 im 2. Teil ein Fortezeichen beigegeben. Ein besonderes Gewicht erhalten die letzten beiden Takte dieses Teils u. a. durch den D-Dur-Akkord in weiter Lage in den Vl. mit Fortebezeichnung und die Beteiligung von Vla. und Vne. Eine Melodie in Moll im 4. Satz verläuft in Vl. 1 über einem gebundenen Orgelpunkt in Vl. 2, wobei beiden Stimmen Piano vorgegeben ist. Für 18 Takte im 2. Teil ist Piano vorgegeben, dabei ist zunächst ein in etwa umgekehrter Ablauf früherer Satzabschnitte festzustellen. Im Forte erscheinen 3 Takte

mit 16teln einer Tonleiter. Forte bleibt hier längere Zeit bestehen. Das Thema des 1. Satzes von GS C9 in der 1. Vl. bestimmt ein 2. Mal die T. 7 bis 12, dort im Piano. Diese Wiederholung des Themas im Piano ist laut Riepel von scherzhafter Wirkung (siehe unter „Musikalischer Ausdruck“). Bewegungsintensität, Tonhöhenbereich und Lautstärke werden ausladender im Abschnitt der T. 13 bis 19 Taktposition 1, der auch zur Doppeldominante von F-Dur ausgreift. Die T. 41 bis 44 und 47 bis 50 des 2. Teils wiederholen wie der Abschnitt zuvor ebenfalls ein Modell, und zwar ein eintaktiges, das schon im Abschnitt der T. 13 ff. zu finden war (s. o). Es wird piano von den Vl. ausgeführt. Bei einer wiederholten Kadenz in diesem Satz erklingen bei der Wiederholung alle Stimmen forte. Vor wiederholten Takten aus dem 1. Teil erklingt hier wie vor ihrer früheren Parallelstelle für eine Taktposition D-Dur, hier im Forte, um einen besonderen klanglichen Effekt zu erzielen. Alle späteren Takte des 1. Teils sind nun unverändert wiederzufinden, lediglich die letzten 6 Takte in den Vl. und im H. sind um eine dynamische Stufe angehoben worden ins Piano. Mit seinen Notenwerten, seiner Rhythmik, mit den Legatobögen über den T. 5, 6 und 8 und mit der Dynamik Piano (vorher: Forte) grenzt sich ein Abschnitt des 3. Satzes vom vorhergehenden und vom nächsten ab. Im 3. Satz bewegt sich Vl. 1 sogar im Fortissimo in Oktavsprüngen. Damit führt sie eine Bewegung aus, die einer früheren Wechselnotenbewegung der 2. Vl. in größerer Ausdehnung gleicht. Eine nochmalige Dreiklangswiederholung als 4tel auf Taktposition 1, der gebrochene Dreiklang in allen Stimmen auf den Taktpositionen 2 und 3 von T. 31 nach unten (ab hier im Forte) und der Oktavsprung in T. 32 im Trio entfaltet eine extravagante Wirkung. Mit den T. 31 ff. des 4. Satzes verbindet einen Teil des 1. Satzes das Vorkommen einer Überbindung, einer stufenweisen

Abwärtsbewegung und einer dazugehörigen Gegenbewegung, die auch Sprünge enthält. Nachdem die darauffolgenden Takte im Piano gehalten waren, tritt wieder (wie schon einmal im 4. Satz) eine C-Dur Tonleiter hervor, in 16teln diesmal und hier durch ihr viermaliges Auftreten in Folge auffällig (die an dieser Stelle quasi das Forte vorgibt). An den Beginn des 2. Teils mit einem Akkord schließt sich ein Abschnitt in 16teln an wie in den T. 17 ff. mit kontrastierendem Piano. Violine 1 führt an einer späteren Stelle im Satz eine kleine Septime nach oben aus, für sie ist erneutes Piano vorgegeben. Noch einmal wird die 1. Vl. ausdrücklich aufs Piano hingewiesen zu Beginn der Tonleiter in T. 84, einer C-Dur-Tonleiter in 8eln, die sie allein ausführt. (Eine Tonleiter bringt also nicht automatisch eine zunehmende Dynamik mit sich, wie an dieser Stelle deutlich wird.)

Die Überleitung von eineinhalb Takten in 8eln zur Reprise passiert im Forte, unison und mit einem b als Vorbereitung für die Tonart F-Dur.

Bei GS C2 werden 4 Takte durch die Überbindung einer ganzen Note in Vla. und Vne. und durch den kontinuierlichen Achtelgang der Vl. verbunden. Sie beginnen piano und beinhalten keine Pause, sondern im Gegenteil ein Crescendo in allen Stimmen. Dies ist bislang die erste erwähnte Stelle, an der die Vortragsbezeichnung "Crescendo" zu lesen ist. Wenn die Vl. 16tel im Unison mit Repetitionen des Dominanttons spielen und die Quarte der 1. Fl. beginnt, ist Forte angegeben, dem bis zum Piano von T. 21 Taktposition 2 nicht "widersprochen" wird. Die Fl. wiederum heben sich wenig später forte mit einer linearen Terz im Terzabstand von den Vl. im Piano ab, sonst erklingen gerade keine Instrumente. Das T. 38 Taktposition 1 ausfüllende d2 ist der besonders hervorgehobene Ton der Tonart der Dominante, der schon in T. 11 durch die erstmalige und drei Takte andauernde Verwendung von 16teln und die Dynamik Forte betont

wurde. Bei den T. 65 bis 68 handelt es sich u. a. um eine Folge aus drei verschiedenen Tonhöhen und eine Pause, was auf eine Beziehung zu den T. 5 f. schließen lässt (dort stand die Pause an letzter Stelle). Dass diese Stelle ins Piano getaucht ist wie auch die T. 69 bis 72, passt zum Anspielungscharakter, den diese Takte haben. Der Rhythmus von T. 69 der Vl. und Fl. ist der von T. 12 der Vla. und des Vne. Eine acht Takte andauernde Unisonbewegung aller Stimmen in diesem Satz endet forte in T. 104.

Für eine Wiederholung der T. 5 f. im 2. Teil des 2. Satzes ist der Vla. wie in den T. 5 f. ein Forte beigegeben. Mit Forte versehen sind hier in den T. 16 ab Taktposition 2. 2 und ab T. 17 Taktposition 2. 2 die Einsätze der unison aneinandergeschlossenen Stimmen von Fl. 2 und Vl. 2 bzw. Fl. 1 und Vl. 1, in T. 18 auf Taktposition 2. 2 auch der Einsatz des Vne. Die Fortezeichen werden vor dem Einsatz der Wiederholung des 1. Teils nicht aufgehoben, anders als nach Taktposition 2. 2 in T. 9 bei der Vla. und nach Taktposition 2 in T. 11 bei dem Vne. Akzente durch Forte befinden sich auf der 1. Taktposition der T. 9 bis 11 der zweiten achttaktigen Gruppe des 3. Satzes bzw. nur in T. 9 bei den H. und Unterstimmen der Streicher. Sie sind ein klangliches Element, das im 2. Satz bereits Verwendung gefunden hat. Die ersten 4 Takte werden im 2. Teil des zweiten achttaktigen Abschnitts dieses Satzes forte wiederholt, das heißt nur 3 Takte, T. 16 des entspricht T. 8 in G-Dur (Motiv des gebrochenen Dreiklangs). Die H. werden im 4. Abschnitt in T. 27 zweimal eingesetzt, und in T. 28 spielen sie piano eine ganztaktige Note, vorher hatten sie anders als die übrigen Stimmen keine dynamische Vorschrift. Ab T. 29 wechseln alle Instrumente außer den Vl. ins Forte.

Das Forte des ersten Taktes des 1. Satzes von GS C4 dauert bis Taktposition 3 von Takt 2 an. Ebenso wird die Achtelbewegung von T. 3 in T. 5

wiederholt. Diese 8el stehen im Piano. Ein mit „dolce“ bezeichneter Abschnitt beginnt in den Streichern mit einem Fortepiano. Die H. setzen auf Taktposition 1 von T. 6 einen Ton im Forte, zuvor haben sie zwischen Forte und Piano abgewechselt, auch innerhalb eines Taktes mit übergebundener Note (T. 4). Die Fl. hatten bisher keine eigene Dynamikbezeichnung, auch für sie ist ab T. 6 „dolce“ vorgegeben. Sie klingen also wie die Unterstimmen der Streicher nicht in den Achteltakten. Auch bei einer Tonleiter in T. 18 ist wie in T. 9 ein Crescendo notiert. Im Piano leiten 2/16tel auf Taktposition 4 zu einer Dolce-Wiederholung des Punktierungsmotivs aus T. 2 in den Fl. und Vl. über, das hier aneinandergereiht wird. Nach einer hN erfolgt ein Fortepiano-Neuansatz (eine Wiederholung), diesen bereiten auch Vla. und Vne. vor. Das Forte ab Taktposition 4. 2 von T. 41 der Vl. – ab T. 48 auch in Vla. und Vne. – wird nicht aufgehoben bis zum Piano der T. 57 bis 63 (ab Taktposition 4 von T. 56 in Vl. 1) und zum Pianissimo der H. mit ihrer Überbindung einer ganzen Note in denselben Takten. Der Abschnitt der T. 47 Taktposition 4 bis T. 56 von GS C4 (1) wird wie auch der nachfolgende der T. 57 bis 63 Taktposition 3 wiederholt, dabei ist der nachfolgende um eine Terz nach unten versetzt. Dieser Abschnitt besteht aus einem Halbzirkel, einzelnen 8eln und einem Quartintervall in Vl. 1, in Vl. 2 liegt eine Pendelbewegung in 8eln zwischen harmonieergänzenden Tönen vor. Einzelne 4tel im Forte kommen von Vla. und Vne. Diese Motive werden von derselben Tonhöhe aus etwas verändert angeordnet wiederholt. Takt 85 stellt eine vom Synkopenrhythmus geprägte Überleitung mit Fortepiano zu den T. 86 ff. dar, dessen Rhythmus zudem symmetrisch gebaut ist. Violine 2 spielt in der Taktmitte Akkordbrechungen als Achteltriolen bis inklusive T. 16 des 2. Satzes, wo Vla. und Vne. mit 2/8eln forte auf Taktposition 4 zur Kadenz im nächsten Takt ansetzen. Ab der letzten

von zwei 8eln am Ende eines Taktes des 3. Satzes in der Mitte eines Vierers soll forte gespielt werden, während dieser Vierer mit 2/4teln im Staccato und einem Halbtriller nach oben piano begonnen werden sollte. Das Fortestück beinhaltet eine Tonleiter der Dominanttonart nach oben. Der 1. Teil des Allegros wird in den T. 62 bis 65 zu Ende geführt mit 16-teln in Vla. und Vne., nun ins Forte gesetzt. Die Achtelfolge von Vl. 1 in T. 61 ist die krebsläufige Intervallfolge der Achtelgruppe der T. 49 bis 52, wobei allerdings der Quartsprung durch einen Sextsprung ersetzt wurde. Violine 2 bewegt sich gegenläufig zu Vl. 1. Ab der letzten 8el dieses Takts spielen die Vl. forte. Einer der Abschnitte aus dem 2. Teil des Satzes zeichnet sich durch eine durchgängige Gestaltung im Piano aus, von dem sich die nächsten Takte bis zum Schluss absetzen, die fast immer von Tutti gestaltet werden. In dieser Hinsicht erinnert die Anlage dieses Satzes an ein Konzert, und auch noch einmal innerhalb der größeren Rahmenteile ist diese Wirkung an den Stellen im Piano der Vl. mit anschließendem Forte zu beobachten.

Bei einer Wiederholung des Anfangsthemas des 1. Satzes von GS C6 sind weiterhin diejenigen Takte ins Forte gesetzt, die vorher forte gehalten waren und diejenigen Takte ins Piano gesetzt, die vorher piano waren. An dieser Stelle ist eine bestimmte Dynamik nicht an eine bestimmte unveränderte Motivik gebunden, sondern "Licht" und "Schatten" werden hier variiert, außerdem ist dies ein Beispiel für einen Beginn im Piano. Die T. 21 bis 24 sind ins Piano gesetzt. Die T. 39 bis 41 klingen piano, der Rhythmus geht wie in T. 21 mit den Intervallen Quarte und Terzen. Piano werden die Unterstimmen erst ab T. 40 nach einem lombardischem Rhythmus im Piano in den Vl. und den Fl., forte sind wieder die T. 42 ff. Die T. 42 bis 44 bringen erst eine Oktave, dann eine Wiederholung der

T. 35 f. Im 2. Abschnitt des 2. Teils ist Piano vorgezeichnet.

Harmonisch sind diese Takte spannungsreich durch das „g“, das zum D7-Akkord gehört: A-Dur zu D-Dur. Eine Einheit des 1. Teils des Menuetts ist ins Piano gesetzt und beginnt einen Ton höher als die vorige. Bei der Wiederholung des 1. Teils des Menuetts ist der 1. Vierer ins Forte gesetzt.

Zu Beginn des 2. Teils von GS C10 (1) sind dynamische Kontraste kurzen Abständen häufig; die Folge Forte – Piano ist in der Vla. vorzufinden in den T. 25 und 94. Im 2. Satz werden auch dynamische Kontraste verwendet, dabei steht der Beginn im Piano, nach 6 Takten tritt dann die Dynamikstufe Forte in Erscheinung. Der 3. Satz weist ebenso die Folge Piano – Forte und Forte – Piano in einigen Takten auf. Der 4. Satz bringt auch wieder die Abfolge Piano – Forte (nicht etwa die umgekehrte).

Im 2. Teil erscheint die Folge Forte-Piano mehrmals hintereinander, Forte ist bei drei aufeinanderfolgenden Sexten in Moll vertreten ab T. 28. Pianissimo erscheint in T. 46. In Satz 1 kam noch kein Pianissimo vor, dafür aber eine auffällige Dynamik mit Forte über einem Triller in T. 74, der umgeben ist von ausdrücklich gefordertem Piano.

FUI / ZL (2) hat ebenfalls eine besonders auffällige Dynamik, die im Beginn mit Pianissimo in Vl. 1 zu einem Triller im Cb. (zu dessen 1. Note) besteht. Abgesehen davon gibt es keine Verwendung von Piano und Forte bei FUI / ZL (2).

Bei HR 362 (1) beginnt Vl. 1 mit Pianissimo und den 2. Teil mit Forte. An den oben gezeigten Beispielen lässt sich eine allgemeine Tendenz bei Zach erkennen, als erste notierte Dynamikvorschrift Piano zu verwenden (was untypisch für den Typ der Opernsinfonie zu Beginn wäre).

Bei HR 362 (1) gehören darüber hinaus die dynamischen Extreme Fortissimo (siehe T. 73 im Vlc.) und Pianissimo dazu, in Vla. und Vlc. ab T. 142.

Bei HR 362 (3) gehen Forte-Piano-Kontraste mit einer bestimmter Artikulation einher. Bei HR 362 (4) ist nach ein paar Takten erst Piano vorgegeben, dann folgen weitere Wechsel (wie bei Zach schon gesehen – was ein Merkmal wäre, das auch auf Zach als Komponisten hindeuten könnte). Fortissimo kommt auch im 4. Satz vor.

HZAN La 170 Bü 470(2) weist wieder die Verwendung von Piano und Forte auf (wieder steht zuerst Piano). Der 3. Satz beginnt den 2. Teil mit dynamischen Kontrasten bei großen Sprüngen.

Piano erscheint bei MMm (1) relativ spät, und im 1. Satzteil erscheint dann keine weitere Dynamikbezeichnung mehr. Auch sich überlappende Dynamik ist hier zu beobachten (das heißt Forte und Piano in verschiedenen Stimmen), was auch anderswo zu beobachten ist, wo es nicht gerade selbstverständlich erscheint: in Vl. 1 und 2 zum Beispiel. Beispielsweise spielt die Vla. in T. 35 forte, andere Streicher dagegen piano. Auch bei MMm (2) gibt es wieder die Verwendung von Piano und Forte, ebenso im 3. Satz und im 1. Satz von RH Ms 823 (1).

Der 2. Satz von RH Ms 823 enthält Forte und Piano ab T. 1, wo erst Piano steht. Für RH Ms 826 / GS C24 (1) sind insbesondere im Fortissimo einige Notengruppen zu 4/16teln mit Wiederholung deren 1. Note erwähnenswert.

Mehrere Forte-Piano-Wechsel (bzw. Piano-Forte) prägen KomZ C18 (2). Dort spielt die verschiedene Dynamikverteilung bei Überbindungen eine Rolle (siehe dort). Bei KomZ C18 (1) werden die Dynamikstufen Forte und Piano zwar verwendet, aber ohne unmittelbare scharfe Kontraste. Bei KomZ C18 (3) ist einmal Piano vorgegeben in Vl. 1 und 2 für das ganze Trio sowie Pianissimo für das Vlc. Auch bei KomZ C18 (4) erscheinen Piano und Forte.

WWW (1) hat Forte und Piano (bzw. umgekehrt) – in der Verwendung im 2. Satz erscheinen Forte und Piano auch innerhalb eines einzigen Takts als Forte – Piano. Im 3. Satz sieht die Verwendung von Piano und Forte so aus, dass in den ersten Teilen von Menuett und Trio (im Trio längere Zeit) Piano vorgegeben ist und die letzten 2 Takte (also Punktierung und Schlussfloskel einer ausgefüllten Oktave mit Stufe V) ins Forte gesetzt ist. Der 4. Satz enthält auch Piano und Forte, teilweise gleichzeitig.

ZL (1) enthält Piano und Forte, darunter eine auffällige "manieristische" Hervorhebung des Quartsprungs im [8el-Achtelpause]-Rhythmus durch Forte in T. 8 vor der Wiederholung des 3. Einschnitts. Die anfangs forte betonte Quarte erscheint später auch piano, u. a. in einem Zusammenhang mit Piano im Vlc., aber auch bei einer Wiederholung des Anfangs gleich schon im Forte. Diese 4tel sind in Vl. 2, Vla. und Vlc. in T. 110 staccato hervorgehoben. Eine auf verschiedene Noten des Takts verteilte Verwendung von Forte und Piano findet sich in den T. 179 f. wieder (in den Vl. und im Vlc.). Einzelne Töne werden in diesem Satz forte eingeworfen auf der 1. Taktzeit [4tel / 8el] in den Streichern (was schon angesprochen ist unter dem Aspekt des Rhythmus). Das Cb. tritt forte hervor, während die Streicher piano spielen.

KES (1) weist Forte-Piano-Kontraste auf [hN mit Forte-Taktstrich: 4/16tel bzw. 3/8el mit Piano]. Piano und Forte treten im 3. Satz wieder auf, aber erst in der 2. Hälfte. Im 2. Satz kommt nur zweimal Piano vor und sonst keine Dynamik.

Bei GS C18 (1) schließt der 3. Satz dynamisch das Pianissimo ein.

GS C11 (1) beinhaltet (wie später wieder) das Motiv des Anfangs mit Forte- Piano-Kontrast ab T. 33.

Bei KomZ C15 (2) steht Fortepiano über einer längeren Note im drittletz-

ten Takt. Der Vne. spielt auch die Folge Forte – Piano, aber auf den vorletzten und den letzten Takt verteilt bei einer Überbindung. Teil 2 beinhaltet Forte-Piano-Ketten, erst mit Legatobögen.

Bei KomZ C9 (2) tritt Piano seltener als Forte auf, es tritt in diesem Satz etwa halb so oft wie Forte auf.

Eine besondere dynamische Gestaltung ist bei KomZ C15 (1) anzutreffen mit folgendem Aufbau: [Pianissimo (Vla., Vlc.)-Piano (Vl.)-Forte (Vla., Vlc.)] mit Wiederholung mit einer Verteilung auf verschiedene Stimmen. Dies findet ab T. 16 statt. Ein Quartabgang, wie er in diesem Satz schon in T. 4 vorkam, erscheint später in T. 18 im Forte und in T. 22 im Piano. Der Beginn eines Abschnitts mit einer rhythmischen Dehnung in diesem Satz ist piano gehalten, die H. spielen dazu pianissimo. Unmittelbar nach dem Artikulationsmuster [4tel mit Staccatozeichen und nachfolgender hN] in den Fl. folgt Forte in den Fl. Forte – Piano über einen Ton ist in T. 55 anzutreffen. Ab der Tonleiter von T. 58 ist dann bei den Vl. Forte gesetzt, auch eine Überbindung im Forte ist für H. 2 zumindest vorgegeben.

Das Trio von KomZ C15 (3) ist bemerkenswerterweise piano gehalten außer einem Akkord im Forte. KomZ C15 (4) zeigt wieder bekannte Bausteine, unter anderem forte betonte hN. Ein Forteabschnitt in diesem Satz beinhaltet ein Wechselspiel der Vl. Der Forte-Piano-Gegensatz ist unbedingt wesentlich für den Satz KomZ C15 (4). Dieser Satz beinhaltet taktweise Forte-Piano-Kontraste, die später auffälliger werden, schon in den T. 17 f. (T. 17: Forte, T. 18: Piano).

Der Forte-Piano-Kontrast innerhalb der Gruppe von 3/8eln (mit Legatobogen über den letzten beiden Achteln) tritt einige Male bei KomZ C22 (6. 2) auf (und Triolen einige Male außerdem).

Die erste dynamische Vorgabe bei Zach 11 (1) lautet „Forte“ und bei

RH Ms 886 (1) Piano beim Einsatz der Vla. Diese Dynamik dauert an (ihr Orgelpunkt in 8eln beginnt in T. 5). Zach 11 (2) beinhaltet die wesentlich seltenere Dynamikangabe Mezzoforte in T. 38 und daneben Forte, Piano und Pianissimo. Ein Pianissimo-Forte-Kontrast befindet sich im Orgelpunkt mit Tonrepetitionen des Vlc. ab T. 24 (Pianissimo-Forte-Pianissimo) und bei RH Ms 886 (2) ab T. 27. An der 1. Stelle mit Pianissimo von Zach 11 (2) tritt ein Oktavsprung der 2. Vl. und ihr Einsatz im Forte bei der 2. Note in Vl. 2 stärker hervor.

Bei KomZ C18 (3. 2) sind Forte und Piano auf Vla. und Vne. verteilt beim Orgelpunkt (beide Dynamikstufen erscheinen also zugleich).

Bei GS C12 (2) fallen Forte-Piano-Wechsel auf mit der Verteilung [Forte: 4tel, Piano: 8el]. Einzelne Akkorde sind so hervorgehoben.

Bei GS C12 (3. 1) setzt das Vlc. in den T. 11 bis 14 mit je einer 4tel auf Taktposition 1 piano ein, sonst spielt es forte (außer im Vlc. kommen keine weiteren Dynamikvorgaben vor). GS C12 (3. 2) ist bemerkenswerterweise seit Anfang ins Forte für Vl. 2 gesetzt (die sich daran schon abzeichnende besondere Rolle der 2. Vl. zieht sich durch dieses Trio). Auch hier gibt es sonst keine weiteren Dynamikvorgaben.

KomZ C13 (1) enthält Pianissimo bei der Kadenzverlängerung am Ende von Teil 1.

GS C19 (1) weist Forte-Piano-Kontraste bei einer Folge von 4teln inmitten des Satzes in den Vl. auf. Der Forte-Piano-Kontrast ist auch im 2. Satz vorhanden, nach dem (Initial-) Motiv und bei anderen unmittelbar aufeinanderfolgenden Notenwerten. Bei GS C19 (3) erscheint der Piano-Forte-Kontrast (in dieser Reihenfolge diesmal) nun in großen Abständen (von einigen Takten diesmal). Die Verwendung von Pianissimo kommt einmal vor ab T. 41 in Vl. 1.

GS C20 (2) enthält einen scharfen Forte-Piano-Kontrast: in den T. 24, 28 und 32 mit Forte und den T. 25, 29 und 33 im Piano.

Bei GS C21 (1) sind die 32stel einer Tonleiter ins Forte gesetzt.

Die stellenweise vorhandene dynamische Zurückhaltung von Vla. und Vne. während des wiederholten Erscheinens des Punktierungsmotivs aus punktierter 8el mit nachfolgenden 32steln ist noch zu erwähnen, weil sie hier nur taktweise einzelne Töne einbringen, in T. 72 spielen beide Stimmen Pianissimo. Ab T. 111 erscheint wieder die Pianissimobegleitung im Vne. mit einem leisen Überbindungsorgelpunkt.

GS C21 (2) weist ebenfalls eine Forte-Piano-Verwendung auf.

Diese erfolgt in kurzem Abstand, d.h. in 2 aufeinanderfolgenden Noten.

Für den Bass ist einmal Pianissimo vorgegeben vor den Takten in Moll der Vl., die dieses im Forte spielen, ab T. 46 bis zum Ende – auch in Satz 1 spielt der Bass pianissimo.

Bei KomZ C24 (3) ist ein Forte-Piano-Kontrast der Vl. wichtig, der regelmäßig auf Akkorde von 2 oder 3 Tönen im Forte und eine Folge von 2/8eln im Piano verteilt ist.

Bei GS C22 (1) setzt Vl. 2 erst in T. 3 synkopisch ein, und das auffälligerweise im Forte. Besondere Dynamik besteht außerdem im Pianissimo der 1. Vl. ab T. 65 im Forte-Piano-Kontrast in den Vl. und anfangs bei dem Akkord in T. 71 und 73. Bei GS C22 (2) tritt Vl. 2 anders in Erscheinung als in Satz 1, nämlich mit bescheidener Begleitung im Piano. Forte-Piano-Kontraste gibt es in Vl. 1 in den T. 12 f. und 33 f. Piano ist auch wieder vorhanden nach den Takten mit Fermate (der Takt vorher war bis zur Fermate Forte hervorgehoben).

GS C17 (1) weist Piano und Forte auf engem Raum auf. Der Satz beinhaltet kein Pianissimo, dafür aber Mezzoforte in den T. 46 bis 49

(im Wechsel mit Piano); Fortissimo erscheint erst recht nicht.

Die Dynamik von KomZ C23 (1) scheint forte ohne wesentliche Abweichungen zu beginnen. Das gilt auch für 5Sinf.

Höckners Dynamikvorschlägen zufolge beginnt KomZ C26 (1) im Piano und wechselt ab T. 7 (in den Vl.) ins Forte über. Die Takte ab T. 7 stellen keine Wiederholung der ersten 6 Takte dar, d. h. die "Regel" der leisen Themenwiederholung wird also nicht "gebrochen", sondern hier verfolgt Zach ein anderes Satzmodell mit einer anderen Art des inneren Zusammenhangs. Für den 2. Satz ist zunächst Piano zu Beginn vorgegeben, auch sollen die Vorhalte immer piano gespielt werden (siehe am Ende von Teil 1). Forte sind die Triller-Punktierungsfiguren im 1. Teil in den T. 11 f. und der Takt mit den Sextgängen im 2. Teil (in T. 32) sowie die kurzen unisonen Durchgänge der T. 35 f. und 37 f., die von ihrem Verlauf sowohl an die Vorhaltsfiguren erinnern – rhythmisch, und auch an die unter „Unison" genannte Wendung von T. 26 nach T. 27, wo der letzte Unison-ton an 1. Stelle eines Takts und mit nachfolgender Pause platziert ist wie hier, wenn dieser selbst auch kürzer ist als der in T. 27.

